

### **A Batucada dos Engraxates Paulistanos (1930 – 1945)**

ANDRÉ AUGUSTO DE OLIVEIRA SANTOS<sup>1</sup>

O jovem José Pereira trabalhava como engraxate ambulante pelas ruas da região central de São Paulo em 1941. Tentando atrair clientes para as suas escovas, circulava com sua caixa de engraxar nos ombros pela Praça da República, avenida São João e região do recém reinaugurado Parque Anhangabaú. Ao final do dia, encontrava com amigos também engraxates, negros como ele, para cantarem sambas noite adentro e percutir as escovas, latinhas de graxa e caixas de engraxar. O lugar da batucada, naquele tempo, vinha sendo o Largo do Correio, o encontro da avenida São João com o Vale do Anhangabaú, perto do Viaduto do Chá. A região era bastante ampla e estrategicamente permitia que os batuqueiros visualizassem quem se aproximava. Os engraxates começavam o samba, outras pessoas chegavam para apreciar, mas no meio da noite, quando José cantava uma canção de sua autoria, é notada a presença dos policiais que, como sempre, chegavam para acabar com a brincadeira. Correndo dos guardas, era para as sombras do viaduto que os engraxates batuqueiros iam se esconder. Naquela noite, José Pereira foi seguido por um homem alto, branco e loiro, aparentando ser uma daquelas pessoas que trabalhavam no rádio. O desconhecido queria saber sobre o samba que estava sendo executado no momento da interrupção. Após uma breve conversa e duas canções apresentadas, José deixa o homem nas sombras do viaduto para caminhar em direção a outro compromisso.

O engraxate sambista é o protagonista da reportagem que Túlio de Lemos (1909 – 1978), o homem branco e alto das sombras do Viaduto do Chá, publicou na revista *Planalto* em primeiro de setembro de 1941. De fato, o curioso encontro aconteceu e foi narrado pelo jornalista, que então trabalhava na *Rádio São Paulo*, na edição número 8 do quinzenário de cultura dirigido por Orígenes Lessa. O estúdio da emissora localizava-se na região central da cidade, o que permitia ao repórter circular pelas principais praças, largos e avenidas do entorno. Túlio de Lemos vinha presenciando admirado, já há algum tempo, a reunião praticamente diária dos engraxates batuqueiros ali do Largo do Correio. Interessado naquele indivíduo que aparentemente liderava os encontros musicais, aproveitou o momento da escapada para obter algumas informações sobre o compositor anônimo. A reportagem “O

---

<sup>1</sup> Cientista Social formado pela Universidade Estadual de Campinas. Mestrando em História Social pela Universidade de São Paulo.

Canto dos Engraxates Paulistanos” foi a única que o jornalista, nascido no Paraná, publicou na revista *Planalto*, da qual o amigo Mário de Andrade também era colaborador. Mais tarde, em 1946, Tulio trabalhou por dois anos como roteirista do programa de rádio “Ruas de São Paulo”, da Emissora Tupi, quando aproveitou para abordar, outra vez, o tema dos engraxates batuqueiros das ruas de São Paulo<sup>2</sup>.

José Pereira e seus companheiros de batuque não estavam sozinhos no hábito de obter dinheiro engraxando pelas ruas da cidade. No início da década de quarenta, cerca de mil jovens iguais a ele, mais novos, mais velhos, negros, brancos, brasileiros e imigrantes de diversas nacionalidades, estavam espalhados pelas ruas paulistanas, oferecendo seus serviços ao preço módico de algumas centenas de réis, mais a gorjeta, é claro. Os garotos ocupavam, além do centro da cidade, também bairros arredores como Barra Funda, Brás, Ipiranga, Vila Mariana, chegando até a regiões mais distantes, por exemplo, as freguesias da Penha e Belém. Preferiam manterem-se próximos a locais de intensa circulação de pessoas, como entradas de cinemas, avenidas comerciais, estações de trem, largos e praças, para assim angariar seus clientes, abusando de esperteza e alguma simpatia. Em grupos, estavam sempre prontos para fugir da polícia, mesmo se surpreendidos no ato da engraxada. Entre 1901 e 1935 era proibido exercer o ofício e depois desse intervalo, quando a profissão foi regulamentada, era proibido engraxar nas ruas sem a licença da prefeitura, documento que faltava à maioria dos engraxates ambulantes. Também era proibido trabalhar antes dos quatorze anos. Ou seja, não houve efetivamente grande mudança após a regularização, a maior parte dos meninos permanecia na ilegalidade, o que levou muitos deles ao temido Juizado de Menores, localizado na Vila Mariana<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Nascido em Ponta Grossa no ano de 1909 e radicado em São Paulo desde o final da década de 1920, Tulio de Lemos tinha dois metros de altura e era dono de uma voz potente e grave. Adolescente, fez parte do coral da Catedral Metropolitana; quando adulto, atuou em algumas óperas de autores italianos e conheceu os principais expoentes do *bel canto* que passavam por São Paulo. Em 1939, estava cantando em diversas óperas na temporada lírica do Rio de Janeiro, quando foi acometido por uma tuberculose óssea e teve de deixar de cantar. Voltou a São Paulo no início da década de 1940 e começou a trabalhar como rádio ator na emissora *Rádio São Paulo*, ao lado de Oduvaldo Vianna. Paralelamente a este trabalho, fez parte do Coral Paulistano, onde conviveu com Mário de Andrade, figura que teve grande influência sobre o ofício que desempenhou como jornalista, iniciada em uma revista do Rio de Janeiro e que prosseguiu na Paulicéia, atuando como redator no Diário de São Paulo. JUNIOR, Irineu Guerrini. *Tulio de Lemos e seus admiráveis roteiros: rádio, arte e política*. São Paulo: Terceira Margem, 2013. Pp. 19.

<sup>3</sup> *O registro e autorização para que os menores de 14 a 16 anos de idade, possam exercer funções nas vias públicas, continua a ser feito pelo Juízo de Menores, à rua Azevedo Macedo, 113 – Vila Mariana.*

*Assim os menores jornaleiros, engraxates, mensageiros e os que trabalham nas feiras livres que ainda não fizeram o registro, devem providenciar, ficando sujeitos os seus responsáveis no caso de não cumprimento da portaria baixada pelo Juízo de Menores. (Folha da Manhã, 28 de agosto de 1942).*

Apesar dos problemas com as autoridades, o cotidiano dos engraxates das ruas não era só lustrar sapatos e correr da polícia. O dia-a-dia dos garotos era marcado também pela musicalidade que transbordava das artérias da urbe. Desde o começo do século XX estes típicos trabalhadores paulistanos se caracterizavam por uma forte imbricação com a cultura musical da cidade, marcados pelas mais diversas influências. A música estrangeira chegava com os imigrantes, mas também através dos gramofones e das emissoras de rádio, que possuíam em sua grade de programação atrações voltadas exclusivamente para ritmos importados, como ópera, por exemplo. De modo parecido, a música produzida em outros estados do Brasil, sobretudo no rio de Janeiro, então Capital Federal, alcançava o ouvido dos paulistanos através da boca de migrantes e dos alto-falantes dos gramofones, mas também e principalmente pelo rádio, meio de comunicação bastante presente no cotidiano dos cidadãos à partir da década de 1930. Fora do circuito comercial, a música circulava pela cidade no cantar dos seu moradores e nos encontros informais de músicos amadores. As canções vindas do interior tinham espaço no calendário festivo, principalmente religioso, assim como os batuques rurais que chegavam das fazendas de café. Os pregões dos vendedores ambulantes, por sua vez, se faziam ouvir diariamente pelos largos, praças ruas e avenidas. Já durante o carnaval, chegava a vez dos cordões tomarem as ruas da região central e dos bairros arredores, onde, além de desfilarem, ensaiavam durante os meses que antecediam a folia.

Inseridos nesse turbilhão de sonoridades, timbres, melodias, vozes e sotaques, alguns dos meninos engraxates desenvolviam uma musicalidade bastante acentuada, marcada por essas influências, notadamente pelos ritmos populares do choro, da marcha, do maxixe e do samba. Usavam, muitas vezes, suas habilidades musicais para espiaçar os clientes ou até trazer assunto para uma conversa. Esta característica marcante dos engraxates foi percebida por um jornalista do Folha da Manhã que passava pelo então Largo da Sé, em 1927:

*Hontem, ao largo da sé, observamos uma scena curiosa, typica: - um cavalheiro, muito bem posto, sentou-se a uma cadeira de engraxate, e esperou que o garoto lhe polisse as botinas.*

*Enquanto isso, aguardando o duzentão da “gorja”, o moleque, contente, assobiava o “Christo nasceu na Bahia”*

*O freguês “gosava” a musica.*

*De subito, o “officiale” o advertiu:*

*- Prompto, freguez!*

- *Quanto custa?*
- *Trezentão...*
- *Você tem troco para 500 reis?*
- *Que troco deseja o sr.? E a “gorja”?*

Atentos aos sucessos musicais do momento, os garotos tiravam a melodia no assobio. Reproduzi-la enquanto engraxavam era, porque não, uma estratégia para entreter o cliente naquele momento de espera pelo término do serviço, tanto que a canção rendeu comentários de gozação por parte do cavalheiro. Mas a predileção do engraxate pelo maxixe “Cristo nasceu na Bahia”, não foi à toa. A composição, música de Sebastião Cirino e letra de Duque, foi gravada pelo cantor Arthur Costa em 1926, tornando-se um sucesso no carnaval carioca do ano seguinte. Na realidade, antes de explodir no carnaval, a música já era bastante conhecida, pois um dos números de destaque do Teatro de Revistas “Tudo Preto”, dirigido por De Chocolat, que estreou em 1926 e era apresentado pela Companhia Negra de Revistas, do Rio de Janeiro, elenco composto exclusivamente por atores negros e cuja orquestra contava com a vivaz regência de Pixinguinha. Coincidentemente ou não, um dos compositores da canção, o mineiro Sebastião Cirino, quando adolescente, trabalhou como engraxate nas ruas do Rio de Janeiro, antes de ser preso por vadiagem, aprender a tocar pistom e trompete no presídio e passar a dedicar-se à música.

Mas os engraxates não se contentavam em apenas reproduzir, por assobio, as músicas que ecoavam pela cidade. Durante o início da década de trinta, alguns deles formavam pequenos conjuntos e saíam tocando instrumentos musicais pelas ruas dos seus bairros durante os festejos carnavalescos. E estes mesmos sujeitos também desfilavam, dançando ou batucando, com os grupos maiores e mais estruturados das principais agremiações carnavalescas paulistanas, como os antigos cordões que saíam às ruas desde 1914 e, a partir de 1935, as novas Escolas de Samba. Em uma reportagem publicada na Folha da Manhã, cujo mote era o modo como o paulistano iria brincar o carnaval de 1933, foi entrevistado um engraxate. O repórter, após colher depoimentos de um jornalista, um banqueiro, um doutor e todos afirmarem que iriam descansar no feriado do momo e nada de bailes e festas, finalmente encontra alguém que estava disposto a cair na folia, justamente o engraxador de sapatos. Além de se divertir “fazendo barulho” com a sua turma de amigos, o jovem também brincava carnaval com o cordão do Vai-Vai, que apesar dos apenas cinco anos de existência, já fazia sucesso no bairro do Bexiga. A agremiação, hoje uma das mais antigas organizações

carnavalescas ainda em atividade, costumava realizar bailes em sua sede todos os dias do feriado momesco<sup>4</sup>. O esperto engraxate, cujo nome é desconhecido, não deixava de aproveitar:

*UM ENGRAXATE QUE 'É MESMO DO AMOR' E 'VAE ARRASTAR A SANDALIA QUE NÃO É VIDA'*

*Desanimado já, o reporter sentou-se á cadeira de um engraxate. Um moleque vivaz, olhos negros, cabellos desagrenhados – falha, irrequieta, que saltou do dynamo immenso da metropole.*

- *Voce no carnaval...*
- *Vou fazer 'barulho', moço! A turma já arranjou um violão, uma clarineta, um violino, um cavaco e um banjo. Vae ser 'daqui' o 'choro' (passou o braço por detrás do pescoço e segurou a ponta da orelha). Ha duas semanas que nós estamos ensaiando. Vou dansar, tambem.*
- *Onde?*
- *No 'Vai-vai'. Aquillo é que é clube da 'virada'. A gente dansa até a manhã seguinte. 'Arrasta a sandália' que não é vida...*
- *'Vai vai'... onde é...*
- *No Bexiga. 'Ué', o senhor não conhece ? Ah! O senhor não sabe o que é coisa boa! Esse negocio de Odeon, Esplanada, não vale nem uma valsinha, no 'Vai-vai'...*

O entrevistado se mostrou surpreso pelo fato do jornalista não conhecer o “Vai-vai”, clube de futebol de várzea que em 1928 passou a desfilar pelas ruas de São Paulo como cordão carnavalesco, oficializando-se em 1930. Para convencer o repórter de que as noites no bairro do Bexiga eram as melhores, em um exercício de alguém muito habituado a uma boa discussão, o garoto compara aquele clube aos bailes mais conhecidos da cidade, frequentados pela elite paulistana, como o Odeon e o Esplanada. A vantagem, segundo o engraxate, era amplamente favorável ao clube do Bexiga.

A musicalidade apurada de alguns destes sujeitos da rua fica demonstrada pelo conjunto do qual o garoto fazia parte, formado por violão, clarineta, violino, cavaco e banjo, todos instrumentos harmônicos ou melódicos, comuns nos conjuntos de choro e seresta e praticamente os mesmos utilizados pelos primeiros cordões carnavalescos de São Paulo, com

---

<sup>4</sup>Bem mais tarde, em 1972, o grupo, que teve origem em um time de futebol de várzea, se transformaria em Escola de Samba, formato com o qual desfila até hoje.

exceção do estranho violino, que pode muito bem ter aparecido na reportagem por um mau entendimento do repórter ou engano do interlocutor<sup>5</sup>. Embora a reportagem não deixe claro, o engraxate entrevistado era, muito provavelmente, um dos indivíduos capazes de “fazer barulho” com algum daqueles instrumentos musicais listados.

O pequeno agrupamento formado pelo engraxate não possuía, evidentemente, a mesma dimensão dos cordões carnavalescos, mas a instrumentação seguia o mesmo padrão, com exceção dos instrumentos de percussão, como a caixa, o pandeiro e o bumbo, ausentes na fala do garoto. Há uma hipótese para esta ausência. É que, segundo Simson “os instrumentos de percussão eram inicialmente confeccionados pelos próprios integrantes do cordão, com barricas de sabão, banha ou azeitona e couro de cabrito”<sup>6</sup>. Talvez os meninos não possuíssem conhecimento para realizar esta confecção, ou poderiam não ter acesso a esses materiais, situações que teriam impedido o uso destes instrumentos.

A cadência musical escolhida para o festejo foi a do ritmo tipicamente urbano do choro. Embora genérico, no sentido de abarcar várias rubricas musicais, o choro era, já àquela altura, uma denominação conferida às canções que podiam ser executadas pelos conjuntos de músicos populares formados basicamente por instrumentos de cordas e sopro, que deram, no final do século XIX, formato ao gênero original do Rio de Janeiro<sup>7</sup>. Sob esta rubrica, abarcam-se ritmos rotulados como polca e valsa, por exemplo. Em São Paulo, o choro se popularizaria na virada do século XIX para o XX, executado por grupos de músicos amadores

---

<sup>5</sup> Olga von Simson assim descreve a instrumentação dos primeiros cordões carnavalescos: “O cordão Camisa Verde, primeiro a surgir em São Paulo, pode servir de exemplo para se conhecer os aspectos musicais das atividades carnavalescas. Na década de 1920, quando já estava plenamente constituído, os instrumentos apareciam da seguinte forma: um clarim abria o desfile, chamando a atenção da população para a passagem do grupo; em meio ao agrupamento carnavalesco, em fila dupla, ia o conjunto musical, formado por instrumentos de corda (quatro a seis violões, cinco a seis cavaquinhos), de sopro (clarinete, flautim e saxofone) e de percussão (quatro a cinco pandeiros e dez a doze chocalhos); no final do cortejo, depois do grupo das amadoras ou pastoras, iam a caixa e o surdinho, marcando o ritmo do desfile.”

Ao abordar especificamente a instrumentação do cordão do Vai-Vai, a mesma autora afirma: “Ao observarmos a composição dos instrumentos musicais do Vai-Vai, agremiação surgida no início da década de 1930 – dezesseis anos após o primeiro cordão, portanto-, percebemos algumas diferenças em relação à formação anterior dos cordões: ala de percussão mais numerosa e mais diversificada, incluindo surdo, caixa, pandeiro e reco-reco; conjunto de sopro com clarim, clarinete e trombone de vara; naipe de cordas trazendo violões, cavaquinhos e banjo.

<sup>6</sup> *Ibidem*. p. 155.

<sup>7</sup> “De modo geral, o choro iniciou seu processo de consolidação de gênero musical urbano por volta de 1870, ainda como forma dos músicos populares do Rio de Janeiro interpretarem valsas, *habaneras*, tangos e sobretudo polcas, a partir de pequenos conjuntos constituídos por violões e cavaquinhos, incorporando-se mais tarde algum instrumento de sopro, principalmente flauta.” MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades Paulistanas. Final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995. Pp.138 e 139.

que empregavam o tipo de instrumentação descrito pelo engraxate na reportagem<sup>8</sup>. O primeiro cordão carnavalesco de São Paulo, o Grupo Carnavalesco da Barra Funda, inclusive, teve origem em um grupo de músicos semiprofissionais que tocava choro. O conteúdo do depoimento do garoto ganha ainda mais sentido se considerarmos as atividades musicais desempenhadas por integrantes do Vai-Vai fora do contexto carnavalesco; de acordo com Simson, “músicos que integravam o Vai-Vai costumavam tocar em conjunto nos grupos de choro ou serenata e nas festas em casas de família, muito comuns nessa época no bairro do Bexiga”<sup>9</sup>.

A música, no Brasil, arraigada que estava na tradição oral, sempre foi um dos principais canais de interlocução cultural, especialmente entre os estratos mais pobres da população<sup>10</sup>. E foi justamente inseridos na tradição musical da cidade de São Paulo, permeada pelas canções do rádio, pelos cantos e quadras de outros vendedores ambulantes e pelos batuques que chegavam do interior - na maioria das vezes trazidos pelos pais e avós desses sujeitos - que os engraxates paulistanos compartilharam entre si e também com a sociedade, suas experiências, seus anseios e angústias, tornando-se eles também agentes produtores desta tradição. Os encontros para o batuque, realizados cotidianamente e de improviso, nos raros momentos de lazer, entre um cliente e outro ou após o expediente, além de possuir uma evidente característica lúdica, atrelada quase sempre à dança e à brincadeira, constituía-se como uma prática cultural desses sujeitos, fator da identidade daquele grupo e assumiu caráter importante de expressão, modo dos engraxates estarem no mundo, se comunicarem com os demais moradores da cidade e narrarem o seu cotidiano<sup>11</sup>. À roda inicial formada pelos

---

<sup>8</sup> Idem. Pp. 140.

<sup>9</sup> Simson, Olga Rodrigues de Moraes. *Carnaval em Branco e Negro...* P.156.

<sup>10</sup> “Já a ‘inclinação musical’ da sociedade brasileira também pode ser relacionada à sua condição cultural basicamente oral que, por uma série de circunstâncias, permaneceu assim até pelo menos meados do século 20. Nessas condições a música assumiu e ocupou papel central na compreensão, produção e interlocução cultural.” Moraes, José Geraldo Vinci de e Machado, Cacá. *Música em Conserva*. Revista Auditório. São Paulo. N.1. Pp. 163 – 183, 2011. p.173.

<sup>11</sup> Valo-me aqui do conceito de “prática cultural” de Chartier, conforme proposto por Moraes: “De seu lado, o historiador Roger Chartier rejeitou a princípio a oposição *a priori* entre cultura popular/ erudita, mas não o conflito. Para fugir das armadilhas da “tirania do social” (a cultura compreendida como mero reflexo da sociedade), que determinaria os limites e características de uma dada cultura e dos conflitos, ele sugeriu o conceito de “prática cultural”, composto pelas categorias de “representação” e “apropriação”. A representação pode articular até três formas de relação com o mundo social: a classificação e delimitação das inúmeras produções intelectuais criadas contraditoriamente pelos diversos grupos sociais; as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo e significar simbolicamente uma posição; as formas institucionalizadas às quais seus representantes (individuais ou coletivos) marcam e perpetuam a existência do grupo, classe e comunidade.” Moraes, José Geraldo Vinci de. “Modulações e Novos

pequenos trabalhadores percutindo seus próprios instrumentos de batente, outros indivíduos se ajuntavam, para apenas apreciar o batuque ou efetivamente participar da atividade. Entre o grupo, alguns também eram compositores e aproveitavam o momento para apresentarem seus sambas ali mesmo nas esquinas, largos e praças da cidade.

O fato da prática musical dos engraxates paulistanos ter se estabelecido quase que estritamente ligada à oralidade, fez com que pouquíssima documentação sobre esta tradição chegasse até o presente. Dos esparsos registros escritos que restaram sobre essa atividade, por sua vez, boa parte advém de reportagens realizadas por jornalistas que se depararam com o curioso encontro e o registraram em jornais ou revistas, como fez Túlio de Lemos para a *Planalto* em 1941.

### **O engraxate José Pereira e suas composições.**

Seja onde fosse realizada a batucada, quase sempre o encontro musical dos engraxates ambulantes terminava com a chegada de policiais ao local e o consequente término da brincadeira. No episódio narrado por Túlio de Lemos não foi diferente. Desta vez, porém, o repórter não se conformou em simplesmente encerrar sua reportagem narrando a chegada dos policiais. Curioso em relação àquele indivíduo que cantava absorto em meio a seus colegas batuqueiros, o radialista foi ter com “o diretor da orquestra” uma conversa nas sombras do Viaduto do Chá, onde o indivíduo fora se esconder, longe dos olhos dos policiais.

*O repórter ouve de novo o barulho da cidade e vai procurar o diretor da orquestra.*

*‘JOSE PEREIRA, SEU CRIADO’*

*Um tocador de latinha informou que o maioral da turma se chamava José Pereira. O alarma, que soara como uma váia, o arrastara para os baixos do Viaduto. O repórter foi chegando jeitosamente e um cigarro selou o pacto de amizade.*

*- Como é o seu nome?*

*- José Pereira seu criado.*



*É um preto simpático, de fala vagarosa. Sentado na guia do passeio ouvi José Pereira falar, tamborilando inconscientemente na sua “caixa”.<sup>12</sup>*

É assim que descobrimos mais sobre José Pereira. Com um cigarro, Túlio conquistou a confiança do seu interlocutor e em pouco tempo de conversa, jornalista hábil que era, descobriu o suficiente para revelar aos leitores uma ligeira trajetória de vida deste indivíduo que engraxava sapatos pelas ruas da cidade:

*O José Pereira, que tem um nome igual a milhares de outros nomes, também tem uma vida igual a milhares de outras vidas. Uma infância miserável, uma triste adolescência e a maioridade cheia de reticências suspeitas. 25 anos. Vida difícil. Seria bem mais fácil si êle trabalhasse num dos muitos salões de engraxate que existem pela cidade; mas para tal é necessário uma conversa no Gabinete de Investigações, providência que não interessa ao José Pereira... Assim êle vai engraxando pelas ruas, olho aberto no ‘pega-péga’ sempre iminente.<sup>13</sup>*

Segundo o modo como os engraxates ambulantes eram encarados pela polícia paulistana, não é difícil imaginar porque a ideia de “uma conversa no Gabinete de Identificações” não agradava ao jovem José Pereira. Além disso, a idade do trabalhador também contrastava àquela dos demais lustradores de sapatos ambulantes. A maioria dos engraxates das ruas paulistanas eram crianças e adolescentes, enquanto José Pereira, com seus 25, já estava adulto. Este era, muito provavelmente um dos motivos que inibia sua visita ao Gabinete, mas há outra razão: ele era compositor de sambas. Sua postura, na descrição de Lemos, o qualifica como um dos líderes do grupo de batuqueiros, o que muito provavelmente já o teria tornado facilmente identificável entre os inspetores e guardas civis da região central de São Paulo. O teor dos sambas que José Pereira cantava durante os encontros musicais dos

---

<sup>12</sup> Revista Planalto, ano I, número 8, 1 de outubro de 1941, pp.7.

<sup>13</sup> O temido Gabinete de Investigações foi um departamento criado em 1909, pelo então governador do estado, Washington Luis. Designado como “alma da polícia preventiva”, fora instituído com a intenção de “centralizar o trabalho de identificação e captura de pessoas procuradas”, tornando-se rapidamente um dos principais órgãos paulistas da luta contra a criminalidade. Seja para abrir um salão, instalar uma cadeira, ou trabalhar como engraxate ambulante, era necessário ao indivíduo ter uma licença da prefeitura de São Paulo, que era obtida a partir de uma carta protocolada pelo solicitante, que dava início ao processo. Desde o início da década de trinta, para o obter a licença, além de pagar as taxas, tornou-se obrigatório anexar ao processo um atestado do Gabinete de Investigações com a impressão digital, assinatura e registro numérico geral do requerente, firmado também pelo próprio Chefe do Serviço de Identificação, como este da imagem 7, do engraxate Plínio de Oliveira, de 20 anos, que em 1935 pretendia abrigar três cadeiras de engraxate em uma porta na rua 11 de agosto, bem próximo à Praça da Sé.

engraxates não deviam soar nada agradáveis aos ouvidos dos inspetores e guardas-civis. A composição certamente circulava pelas artérias da cidade através dos seus indivíduos, de modo que não é incerto supor que as autoridades tenham tomado conhecimento ao menos de partes delas. Pior do que isso, José Pereira, segundo relatou a Lemos, já havia estado preso no próprio Gabinete de Investigações, o que diminuía em muito, senão anulava, as chances do engraxate conseguir um atestado assinado pelo Chefe do Serviço de Identificação.

As composições de José Pereira somavam-se às diversas vozes que ao longo das primeiras décadas do século XX opinavam sobre a situação dos engraxates de rua paulistanos e suas práticas. Membro deste grupo, José não se esquivou de apresentar impressões, críticas e considerações sobre seu trabalho e suas condições de vida. A maneira de se exprimir daquele jovem necessariamente, porém, era diferente: a forma para enviar seus “recados” estava vinculada ao universo da cultura oral, através da voz e do corpo, e menos ao universo da escrita, da qual se valeram cronistas, jornalistas e escritores, como o próprio Túlio de Lemos. O samba, sem dúvida, constituía-se um modo de expressão dos engraxates ambulantes. Era através das suas composições que José Pereira e também outros de seus companheiros, respondiam aos preconceitos e acusações às quais estavam submetidos. O protagonista da reportagem escreveu pelo menos dois sambas tratando da situação do ofício de engraxate ambulante em São Paulo, destacando o famoso “pega-pega” cotidiano. Eis o primeiro, que o artista cantava rodeado por seus colegas de profissão antes da chegada da polícia:

*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  
Eu desse jeitinho sei me defender, sempre folgazão  
Mas honrado até morrer*

A composição apresenta um misto de crítica e resignação em relação à profissão de engraxate ambulante. Se por um lado há uma avaliação da própria condição de vida do sujeito: “Viver de camelagem eu penso que não é vantagem”, há também uma crítica à sociedade, no modo como ela enxergava esses pequenos trabalhadores: “Dizem que engraxate é profissão de vagabundo”, logo seguido por um sentimento de resignação e descrença nessa mesma sociedade, justamente por ela não reconhecer o valor que o seu trabalho tem: “Mas ninguém sabe dar valor a quem merece nesse mundo”. No entanto, apesar das críticas que recebe por seu ganha-pão e do pouco dinheiro que possui, o eu lírico da canção se demonstra orgulhoso da sua reputação: “eu desse jeitinho sei me defender, sempre folgazão mas honrado até morrer”.

A qualificação do engraxate ambulante, por estar fora do mercado de trabalho formal, como um indivíduo desocupado, era uma maneira de legitimar a repressão ao ofício e tornar os garotos e jovens adultos um caso de polícia. No início da década de quarenta, o Brasil havia adentrado, a pouco, no regime do Estado Novo. As mudanças sociais iniciadas na década de trinta, durante os governos provisório e constitucionalista de Getúlio Vargas, passaram a ocorrer de forma acelerada, ainda mais com o início da segunda guerra mundial. Em São Paulo, a industrialização e urbanização se acentuavam e a cidade preparava para tornar-se o maior centro industrial da América Latina. Os bondes davam lugar aos ônibus e nas ruas, as palavras de ordem eram progresso e trabalho. Aos olhos dos críticos, os engraxates, como os demais trabalhadores ambulantes, representavam o atraso. No entanto, os novos postos de trabalho oriundos da industrialização crescente não eram capazes de empregar toda a população e o comércio informal continuava sendo uma alternativa de vida a uma parcela significativa da população. O samba, por sua vez, se por um lado gozava de destaque no rádio, por outro estava longe de representar uma ocupação digna aos olhos do estado. Neste contexto, os engraxates ambulantes eram percebidos como indivíduos que uniam estas duas facetas, de “desocupados” por ocuparem o mercado informal e “vadios”, por praticarem o samba e a batucada. E era justamente através do samba que estes sujeitos, por sua vez, respondiam e criticavam o modo como eram vistos pelas autoridades.

A segunda composição que José Pereira canta para o jornalista, trazida à luz apenas quando os dois estão a sós, embaixo do Viaduto do Chá, apresenta uma crítica mais direta e mordaz à repressão policial a que estavam submetidos os pequenos lustradores de sapatos. De

acordo com o próprio José Pereira, o samba teria sido composto por ele durante alguns dias em que esteve preso no Gabinete de Investigações.

*Mas como é triste êsse tal de “péga-péga”,  
Pra salvar minha caixinha corré quasí duas léguas.  
Eu penso que não se corre  
Numa retirada, lá no frente, assim  
Como eu corro na cidade  
Só pra me ver livre do guarda-civil.*

*Penso comigo o que será de minha vida  
Eu aqui encarcerado e o guarda fazendo ronda na Avenida  
Guardai, meu Deus, aqueles pobres meus amigos  
Que estão engraxando escondidos  
Só pra se ver livre dos inimigos.*

Este samba de José Pereira, aparentemente sem refrão, divide-se em duas partes. A primeira delas, comenta sobre a tática de fuga empregada pelos engraxates ambulantes para não serem detidos e salvarem seus caixotes da fogueira. Nesta parte, o tom trágico da canção ainda não se anuncia completamente, ao contrário, traz até algum humor quando se vale da ironia como ferramenta de crítica, comparando a corrida de um soldado ao se retirar do front de uma batalha, com a corrida dos engraxates para se livrarem do guarda-civil<sup>14</sup>. Mas a escapada nem sempre funciona, como prova a segunda parte da canção, quando o eu lírico está encarcerado, preocupado com o seu destino e, sobretudo, com o de seus colegas que continuavam nas ruas trabalhando escondidos para não serem presos. Este sentimento do protagonista da canção, por sua vez, remete à situações e emoções do personagem Beppino que, vendo-se também solitário e quase sem dinheiro após gastar sozinho toda a soma ganha no jogo do bicho, sonha em encontrar algum amigo com quem pudesse conversar. A solidariedade de classe já foi apontada como uma das características comuns aos pequenos

---

<sup>14</sup> Criada em 1926, por decreto do governador Carlos de Campos, a Guarda-Civil era formada por “um bom número de imigrantes letões, lituanos, polacos, alemães e austríacos”, sendo que aos negros não era permitido fazer parte da instituição. Um ofício que circulou naquele ano de 1926 determinava que os candidatos a guarda civil deveriam ser brancos e não ter menos de 1,75 metros, entre outras exigências. (Quintanilha, Marcelo T. *Op. cit.* p.153). Mais tarde, sobretudo a partir da década de 30, a Guarda Civil tornar-se-ia um dos agentes da repressão ao trabalho dos engraxates ambulantes. Muito provavelmente isto se deu porque o responsável pela corporação era o terceiro delegado auxiliar da cidade, cargo que foi ocupado durante um longo período de tempo pelo já citado delegado Rudge Ramos, empenhado na perseguição aos engraxates pelo menos desde 1921.

engraxates, resultado de uma necessária tática de união, empreendida pelos menores, contra as estratégias dos policiais.

Apesar do samba ser empregado como ferramenta de expressão pelos engraxates ambulantes, a musicalidade e o gosto destes típicos trabalhadores urbanos não se restringia ao samba e batucada. Para a surpresa do repórter, em determinado ponto da entrevista, José Pereira afirmou apreciar ópera, o gênero musical preferido da sociedade paulistana, que em dias de espetáculo desfilava em seus trajes elegantes, - muito diferentes das calças curtas e pés descalços dos engraxates - justamente no prédio vizinho ao local onde o radialista e o sambista conversavam, o Teatro Municipal.

- *Você não gostaria de cantar no rádio?*
- *Praquê?*
- *É... Praquê?...*
- *Eu gosto de samba, fox e ópera.*
- *Ópera?*
- *É. A turma sempre vai ao Municipal nas temporadas líricas.*
- *?!*
- *Quando levam a Aída e o Guarany eles precisam da negrada para aparecerem como escravos ou índios. Então eles vêm nos procurar.*

Assim como o samba, a Ópera também circulava pelas artérias paulistanas, sobretudo por meio dos programas de rádio voltados exclusivamente para este gênero. O enorme número de moradores estrangeiros, principalmente italianos, na cidade, era um dos motivos que justificava o sucesso destes programas, mas não o único. A ópera também vinha sendo bem recebida entre o público brasileiro e o autor da reportagem é um exemplo claro disso<sup>15</sup>. Túlio de Lemos, paranaense que viveu desde a infância em São Paulo, antes de tornar-se radialista cantou em diversas temporadas líricas nesta cidade e no Rio de Janeiro. A experiência neste circuito o qualificava, portanto, como um conhecedor da cena operística paulistana da época. No entanto, o jornalista mostrou-se surpreso com as informações trazidas pelo engraxate, que afirmou apreciava óperas e, com seus amigos, participavam das temporadas líricas do Municipal como atores. Apesar do estranhamento, Lemos não pôs em dúvida o depoimento do seu interlocutor. De fato, parece plausível a justificativa de José

---

<sup>15</sup> Até mesmo a popular Rádio Record, ao longo da década de trinta, tinha um programa que transmitia óperas ao vivo.

Pereira. A maioria das companhias líricas nacionais vivia uma situação de semiprofissionalismo, mesmo até o início da década de quarenta, o que resultava em pequenos elencos fixos e um grande número de figurantes contratados temporariamente e quase sempre de modo informal<sup>16</sup>. Em acréscimo, tanto no circuito do rádio, como no teatral em São Paulo, a presença de profissionais negros era escassa, o que tornava necessário - senão optar pela resolução comum de pintar o corpo dos atores - a busca de indivíduos fora deste ambiente quando o espetáculo exigia personagens escravos ou índios, por exemplo<sup>17</sup>. Ou seja, esta deveria ser uma prática, senão corriqueira, ao menos existente.

A característica dos engraxates paulistanos, de realizarem suas rodas de batucada, mas também frequentar e trabalhar nas temporadas do Municipal e até apreciar a música clássica das óperas, reforça a ideia da constante interação e troca entre as chamadas “culturas populares” e as “culturas eruditas” ou “de elite”<sup>18</sup>. A música das óperas corria pela cidade não totalmente afastada dos estratos mais baixos da população. Os engraxates negros retratados na reportagem certamente conviviam entre engraxates italianos apreciadores do gênero. As trocas de experiências e gostos musicais entre os garotos de cores diferentes fazia dos lustradores negros um pouco cantores de ópera e dos brancos um pouco sambistas. Tal qual o italianinho Beppino, que, solitário, se reencontrou emocionalmente em uma roda de samba formada por artistas de rádio e músicos, quando alguns engraxates eram convocados a trabalhar nos espetáculos operísticos da cidade por terem a cor de pele negra, a musicalidade e a performance corporal desenvolvida no contexto da rua ocupava papel na cultura chamada erudita supostamente compartilhada entre a elite paulistana, muito provavelmente a mesma elite que via com maus olhos a presença de engraxates à porta dos sobrados e casas comerciais, ou fazendo sambas numa praça. Mas José Pereira poderia, ainda assim, não apreciar a música daquele ambiente oposto ao seu. No entanto, a ópera também agrada os ouvidos habituados ao samba e à batucada. Os personagens engraxates emergem assim como “mediadores culturais”, na sua característica, já ressaltada, de transitar entre as diversas

---

<sup>16</sup> Sobre o assunto, tratando de um período imediatamente anterior ao nosso, ver FONSECA, Denise Sella. *Uma 'colcha de retalhos': a música em cena em São Paulo entre o final do século XIX e início do XX*. Dissertação de mestrado. FFLCH-USP.

<sup>17</sup> Sobre a escassez de músicos e intérpretes negros no rádio paulistano, ver Moraes, José Geraldo Vinci de. *Metrópole... pp.89 - 101*.

<sup>18</sup> A relação entre a suposta cultura erudita e a chamada cultura popular foi exaustivamente debatida no campo da historiografia ao longo da década de 90. Sobre o tema, ver, por exemplo, Moraes, José Geraldo Vinci de. *Modulações e Novos Ritmos na Oficina da História*. In: *Revista Galega de Cooperación Científica Iberoamericana*. N.11. P. 49 – 46. 2005.

camadas da sociedade, incluindo tradições musicais radicalmente diferentes como o samba e a ópera, sem que haja nisso um problema ou profunda ruptura.

A musicalidade dos engraxates paulistanos, além de circular pelas ruas e pelo Municipal, também chegou às rádios da cidade. A pergunta que o radialista dispara para o engraxate: “Você não gostaria de cantar no rádio?”, era muito comum de se ouvir naquele tempo, auge deste meio de comunicação no Brasil. Inúmeros eram os músicos amadores que tentavam a sorte nos diferentes programas de calouros, transmitidos por diferentes rádios. Perguntas como a de Lemos motivaram o surgimento de muitos artistas paulistanos<sup>19</sup>. Apesar de ter recusado, com desdém, a sugestão do radialista, o engraxate José Pereira, revelou já teve uma música sua irradiada pela emissora Cruzeiro do Sul. É o que descobrimos nas últimas palavras trocadas entre o engraxate cantor e Túlio de Lemos, que revelam também um dos parceiros de composição de José Pereira:

- *Existem outros compositores entre vocês?*  
- *Existem. O Amaral Rodolfo de Castro tem sambas formidáveis. O Oscar também.*  
- *Oscar de que?*  
- *Não sei. Ninguém sabe... êle costuma compor de parceria comigo.*  
*Um samba nosso, o “Chega de Ansiedade”, já foi cantado na Rádio Cruzeiro do Sul. Ouça este samba do Oscar:*

*Que vida que nós levamos!  
Não temos nada em que pensar.  
Vivemos em plena alegria,  
Fazendo batuque cheio de harmonia...*

#### DESPEDIDA

*Mas o José Pereira tinha um “negócio” para a meia noite. Estendeu a mão ao repórter e foi embora cantando baixinho. O repórter também partiu, assobiando o samba do Oscar.*

---

<sup>19</sup> Notadamente e por exemplo, João Rubinato – que depois ficou conhecido como Adoniran Barbosa - e Germano Mathias. Os dois eram respectivamente compositor e músico amador, que circulavam pela região central - em épocas distintas da primeira metade do século XX – e participavam de encontros musicais nas esquinas, até que, pela sugestão de conhecidos, foram tentar a sorte cantando no rádio. O segundo alcançou o sucesso quase que imediatamente, mas o primeiro teve o canto reprovado e só voltaria ao meio de comunicação como rádio ator no programa “História das Malocas” de Osvaldo Moles.

O engraxate que conversava nas sombras do viaduto do chá não era o único compositor do grupo. Ele tinha outros colegas compositores de samba e inclusive faziam parcerias entre si. A última música que o sambista apresenta a Lemos, cantando apenas uma parte dela, foi composta pelo seu parceiro Oscar e também versa sobre o cotidiano dos engraxates. No entanto, diferentemente dos dois sambas anteriores compostos por José Pereira, o samba do Oscar é de um caráter integralmente alegre, que enuncia o modo de viver batucando e cantando dos engraxates por uma ótica extremamente positiva. Na composição, o batuque aparece como a solução para levar uma vida em alegria, apesar do cotidiano laborioso da grande cidade, que sabemos assolava o dia-a-dia dos pequenos trabalhadores ambulantes.

## Fontes:

### Arquivos:

Arquivo do Estado de São Paulo

- “Caixas azuis” (Academia de Polícia): 572, 583, 587, 625, 635, 656, 659, 660, 661, 667, 673, 728, 790, 791, 794.

Arquivo Intermediário da Prefeitura (Arquivo Geral de Processos)

Assunto: Atividades em logradouros públicos

- Processos de Ambulantes e Engraxates. (1933 – 1935)

Arquivo Edgard Leuenroth (AEL) Unicamp

- Revista Planalto. Todos os números.

Acervo Museu Lasar Segall

- Roteiros de Túlio de Lemos.

### Periódicos:

- Acervo do jornal O Estado de São Paulo

disponível a internet em: [www.acervo.estadao.com.br](http://www.acervo.estadao.com.br)

- Acervo do jornal Folha de São Paulo



Disponível na internet em: [www.acervo.folha.com.br](http://www.acervo.folha.com.br)

**Internet:**

Acervo Instituto Moreira Salles.

<http://www.acervo.ims.com.br>.

Banco de Dados Folha

Artigo: *Belmonte, O Criador do Juca Pato.*

Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/belmonte.htm>.

Casa dom Macário

<http://www.casadommacario.org.br/> (último acesso em 05.12.2014).

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira

[www.dicionariompb.com.br](http://www.dicionariompb.com.br) (último acesso em 28.06.2015).

**Bibliografia:**

- AMERICANO, Jorge. *São Paulo Nesse Tempo (1915 – 1935)*. São Paulo: Melhoramentos, 1962. Pp. 18.

- ANDRADE, Mário de “*O samba rural paulista*” In: *Revista do Arquivo Municipal* v.41 nov/dez pp37-116 São Paulo AMSP, 1937.

- \_\_\_\_\_ *Aspectos da música brasileira*. 2ª ed. São Paulo, Martins; Brasília INL, 1975.

- AZEVEDO, Amailton Magno. “São Paulo Negra: Geraldo Filme e a geografia do samba paulista.” In *Revista da ABPN* v.6 n.13. mar/jun 2014. p. 313 – 328.

- BORIN, Monique Félix. *Barra Funda e o Fazer da Cidade: Experiências da urbanização em São Paulo (1890 – 1920)*. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2014.

- 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.
- BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- \_\_\_\_\_ *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. [1ª edição 1978].
- CALDAS, Waldenyr. *Luz néon: canção e cultura na cidade*. São Paulo, Studio Nobel: SESC, 1995.
- CUÍCA, Osvaldinho da e DOMINGUES, André. *Batuqueiros da Paulicéia: enredo do samba de São Paulo*. São Paulo: Editora Bracarolla, 2009.
- CUNHA, Pedro. *Capoeiras e Valentões na história de São Paulo (1830 – 1930)* Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2011.
- DARTON, Robert. *Poesia e Política. Redes de comunicação na Paris do século XVIII*. Companhia das Letras, São Paulo: 2014.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e Poder em São Paulo no Século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- FAUSTO, Boris *Crime e Cotidiano. A criminalidade em São Paulo (1880-1924)*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- FERNANDES, Paula Porta S. (coordenação). *Guia dos Documentos Históricos de São Paulo, 1554 / 1954*. São Paulo: Hucitec / Neps, 1998.
- FONSECA, Denise Sella. *Uma 'colcha de retalhos': a música em cena em São Paulo entre o final do século XIX e início do XX*. Dissertação de mestrado. FFLCH-USP.
- MARTINS, Antonio Egydio. *São Paulo Antigo: 1554 a 1910*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- MARTINS, José de Souza. *São Paulo no Século XX*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011.
- \_\_\_\_\_ *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto, 2009. 1ª edição.
- \_\_\_\_\_ *A sociabilidade do homem simples*. São Paulo: Contexto, 2013 [2008].
- MATOS, Cláudia. *Acertei no Milhar: Samba e Malandragem no Tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MOLLIER, Jean-Yves. *O Camelô: Figura Emblemática da Comunicação*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

- MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em Sinfonia: historia, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade/ Fapesp, 2000.
- \_\_\_\_\_ *Sonoridades Paulistanas. Final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.
- \_\_\_\_\_ *Modulações e Novos Ritmos na Oficina da História*. In: Revista Galega de Cooperación Científica Iberoamericana. N.11. P. 49 – 46. 2005.
- MORAES, José Geraldo Vinci e MACHADO, Cacá. *Música em Conserva*. In. Revista Auditório. São Paulo. N.1. P. 163 – 183, 2011.
- MORAES, Wilson Rodrigues de. *Escolas de Samba de São Paulo*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.
- PAIVA, Eduardo França. *História e Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- PAOLI, Maria Celia e DUARTE, Adriano. “São Paulo no Plural: Espaços públicos e redes de sociabilidade”. In *História da Cidade de São Paulo, v.3: a cidade na primeira metade do Século XX*. Organização Paula Porta S. Fernandes. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- PINTO, Maria Inez Borges. *Cotidiano e Sobrevivência: a vida do trabalhador pobre na cidade de São Paulo. 1890 – 1914*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1994.
- PORTELA, Fernando. *Bonde saudoso paulistano*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2006.
- QUINTANILHA, Marcelo Thadeu. *A Civilização do Delegado. Modernidade, polícia e sociedade em São Paulo nas primeiras décadas da República, 1889-1930*. Tese de Doutorado. Departamento de História da Universidade de São Paulo, 2012.
- RAMOS, Caio Silveira. *Sambexplícito: as vidas desvairadas de Germano Mathias*. São Paulo: A Girafa Editora, 2008.
- REIS, Nestor Goulart. *São Paulo: Vila, Cidade, Metrópole*. São Paulo: Prefeitura de São Paulo, 2004.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações no samba do Rio de Janeiro (1917 – 1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SANTOS, Carlos José Ferreira dos. *Nem tudo era italiano: São Paulo e pobreza (1890 – 1915)*. São Paulo: Annablume/FAPESP: 2008.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos vinte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. *Branços e Negros no popular carnaval paulistano, 1914 – 1988*. Tese de Doutorado. FFLCH/USP. São Paulo, 1989.

- \_\_\_\_\_ “Folguedo Carnavalesco, Memória e identidade sócio-cultural”, in *Resgate; revista de cultura do Centro de Memória - UNICAMP*. Campinas, 1991 n.3.
- \_\_\_\_\_ *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.
- SOARES, Carlos Eugênio Líbano. “Festa e violência: os capoeiras e as festas populares na corte do Rio de Janeiro (1809 – 1890)”. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.) *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, Cecult, 2002.
- SODRÉ, Muniz. *Samba - o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A Capoeira Escrava e Outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808- 1850)*. Segunda Edição, Campinas, SP: Editora Unicamp, 2002.
- TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidades em um século*. São Paulo: Cosac Naif, Duas Cidades, 2007.
- WISSENBACH, Cristina Cortez. Da Escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In *História da Vida Privada no Brasil. Vol. 3*. Novais, Fernando A. (coordenador-geral da coleção); Sevcenko, Nicolau. (organizador do volume). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.