

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

ANDRÉ AUGUSTO DE OLIVEIRA SANTOS

“Nóis cantemos assim”:
Música, rádio e samba em São Paulo
na primeira metade do século XX.

Versão corrigida

São Paulo
2023

ANDRÉ AUGUSTO DE OLIVEIRA SANTOS

“Nóis cantemos assim”:
Música, rádio e samba em São Paulo
na primeira metade do século XX.

Versão corrigida

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

Orientador: Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes

São Paulo
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S237" Santos, André Augusto de Oliveira
"Nóis cantemos assim": Música, rádio e samba em São Paulo na primeira metade do século XX / André Augusto de Oliveira Santos; orientador José Geraldo Vinci de Moraes - São Paulo, 2023.
262 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de História. Área de concentração: História Social.

1. História Cultural. 2. História das Sensibilidades. 3. História do Cotidiano. 4. História da Música. I. Moraes, José Geraldo Vinci de, orient. II. Título.

*Em memória de minha avó Odette
e de Toinho Melodia.*

Agradecimentos

Sou grato aos inúmeros bons encontros que constroem, fortalecem e amparam a minha existência enquanto ser no mundo e especialmente como historiador.

Agradeço o apoio da CAPES/CNPq pela bolsa de pesquisa que possibilitou a execução deste trabalho.

Ao meu orientador José Geraldo Vinci de Moraes pela dedicada e atenciosa orientação, pelos bons papos e debates, ao mesmo tempo que pela paciência em diversos momentos deste longo percurso. Aos membros da banca de defesa e qualificação, Cacá Machado e Nelson Aprobato, pelas contribuições valiosas, assim como à membra da banca de defesa, Virgínia Bessa.

Ao José Manoel Ginjo, filho do fotógrafo Avelino Ginjo, figura de extrema importância para que eu pudesse contar um pouco as histórias por detrás da reportagem “Gurufim, o samba da morte”, tão relevantes para a história do samba da cidade de São Paulo. Pelas entrevistas concedidas e por gentilmente permitir que eu utilizasse as fotografias de seu pai neste trabalho.

Aos Funcionários dos museus e acervos onde pesquisei, especialmente do Museu da Imagem e Som de São Paulo e do Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Aos colegas do grupo de pesquisa *Entre a História e a Memória da Música*, em especial Juliana Pérez González e Giuliana Lima.

À Juliana Bevilacqua e Renato Araújo, pelos anos de aprendizado ao longo do período que trabalhamos juntos no Núcleo de Pesquisa do Museu Afro Brasil.

À Maíra Rosin, parceira de pesquisas no Arquivo do Tribunal de Justiça, por compartilharmos conversas, aprendizados e descobertas em torno das nossas pesquisas.

À Amanda Carneiro, pela nossa amizade, por sua inteligência e sensibilidade, em especial pelas conversas que tivemos acerca dos diversos temas abordados nesta tese.

Ao Rafael Galante, pela generosidade com que compartilha seus conhecimentos e suas descobertas acerca da musicalidade afro-atlântica.

Ao Marcelo Fernandes, pelas inúmeras trocas de ideias, algumas das quais lapidadas ao longo da tese e pela ajuda com o resumo em inglês.

Ao Gilberto Inácio, pesquisador e colecionador de discos, que possui grande conhecimento em música brasileira, pela generosidade em permitir que eu me valesse do seu rico acervo para pesquisas e para ilustrar musicalmente este trabalho.

Aos integrantes e ex-integrantes do Conjunto João Rubinato, pelo longo período em que fiz parte do grupo e pelas pesquisas em torno da vida e da obra de Adoniran Barbosa que reverberam neste trabalho, em especial ao coordenador do grupo, Tomás Bastian.

À Maria Sipionato, pela revisão cuidadosa de trechos desta tese, pelas conversas enriquecedoras e pelas indicações bibliográficas literárias.

Aos colegas Helena Moreno, David Aparecido, Guilherme Lopes, Rafael Domingos e Anita Lazarim, pelas trocas e aprendizados.

À Jéssica Rocha, pela nossa amizade e por tantas conversas, risadas, presença, paciência, trocas e debates acalorados.

À Lilian Guardian, pelo nosso encontro, pelo acolhimento, carinho, atenção e paciência ao longo da reta final desta longa jornada.

Aos amigos que me inspiram desde quando éramos crianças e que seguem presentes em diversos momentos, Pedro Lobo, Felipe Gomide, Marcos Mossi, Gabriel Lieber, Ricardo Filizola e David Mathieson.

Aos amigos da música e do samba para a vida, Adriana Moreira, Chico Santana, Rodolfo Gomes, Madrugada Futebol e Samba, na figura ilustre do presidente Douglas Germano, Paulinho Timor, Verônica Borges, Roberta Oliveira, Matheus Nascimento, Felipe Siles, Júlia Malimpensa, Kathleen Hoepers, Jollenne Coelho, Raphael Moreira, Pedro Moreira, Rafael Falanga, Allan Abaddia, Sofia Chiavacci, Juliana Batarce e Ligia Fernandes.

Às amigas construídas desde os tempos de graduação em Ciências Sociais, Mestre Nilson, André Keller, Ana Moraes Coelho, Fernanda Antonioli, Paula Berbert, Renata Dalacqua, Nara Roberta, Natália Helou, Giovana Suzin, João Priolli, Maria Angélica Rodrigues, Pedro Angeli, Samuel Leal, Tatiana Gonçalves, Felipe Viégas, Bárbara Bolzani e Gleiton Bonfante.

À minha família, com todo meu amor, meus pais Maria Isabel e Valdemir, minha irmã Juliana, meu cunhado Gustavo, minha sobrinha Manuela, minha tia Leda e meus afilhados Flávio e Larissa.

Resumo

Partindo da trajetória de Adoniran Barbosa desde o seu nascimento, em 1910, até o primeiro sucesso nacional como compositor, a canção Saudosa Maloca, gravada pelos Demônios da Garoa em 1955, são narradas, ao longo desta tese, as histórias em torno das práticas musicais existentes nas ruas da cidade de São Paulo durante a primeira metade do século XX e suas relações com a nascente indústria da cultura, caracterizada pelas novas tecnologias da época, como discos, gramofones, vitrolas e rádios. A linha que conduz as histórias por trás dos sons paulistanos percorre o início da carreira do compositor que se notabilizou, na década de 1950, pela capacidade em absorver os sotaques sonoros da cidade e conseguiu, com sucesso, captar, narrar e representar, por meio de suas composições, as sensibilidades do período, em especial da população pobre. Longe de se constituírem como qualidades inatas, a percepção apurada e a musicalidade de Adoniran foram adquiridas e lapidadas nas ruas, por meio da escuta e da relação com criativos músicos que se encontravam nas praças, largos, terreiros, cordões, escolas de samba e avenidas da cidade. Com o objetivo de contribuir para a compreensão dos diferentes ritmos e melodias que circulavam e disputavam espaço em São Paulo durante o período inicial de desenvolvimento do rádio, foram identificados alguns dos sons que eram ouvidos na região central e bairros arredores, assim como as transformações nos hábitos e sensibilidades envolvidas nos atos da escuta e produção sonora. Utilizando documentação policial, jornalística, musical e fotográfica, são analisados os modos e práticas musicais com os quais os diferentes estratos sociais absorveram e desafiaram as tentativas do poder público em impor novas ordenações e posturas ao espaço urbano, na medida em que cidade avançava rumo a tão almejada modernização.

PALAVRAS-CHAVE: São Paulo; Música; Rádio; História das Sensibilidades; História do Cotidiano.

Abstract

Tracing Adoniran Barbosa's trajectory, from his birth in 1910 until his first national success as a composer with the song "Saudosa Maloca", recorded by Demônios da Garoa in 1955, this thesis narrates the histories surrounding music practices that existed in the streets of São Paulo during the first half of the 20th century and their relationships with the rising culture industry, characterized by new technologies of the time such as records, gramophones, phonographs and radios. The thread that leads the histories behind the sounds of São Paulo follows the beginning of the career of the composer who became famous in the 1950s for his ability to absorb the city's sound accents and successfully capture, narrate, and represent the sensibilities of the period, especially of the poor population, through his compositions. Far from constituting innate qualities, Adoniran's refined perception and musicality were acquired and honed in the streets through listening as well as relationships with creative musicians who gathered in the city's squares, avenues, "terreiros", "cordões" and samba schools. With the aim of contributing to the understanding of the different rhythms and melodies that circulated and competed for space in São Paulo during the initial development of radio, some of the sounds that were heard in the central region and surrounding neighborhoods were identified, as well as the transformations in the habits and sensitivities involved in the acts of listening and sound production. Using police, journalistic, musical, and photographic documentation, the musical practices and traditions with which different social strata absorbed and challenged the attempts of the public authorities to impose new regulations and postures on urban space are analyzed, as the city advanced towards the long-awaited modernization.

KEYWORDS: São Paulo; Music; Sensorial Studies; History of Everyday Life.

Lista de figuras:

Figura 1 - Inauguração do Monumento a Giuseppe Verdi, <i>A Cigarra</i> , 1921.....	57
Figura 2 – Fotografia, Aurélio Becherini,1912	70
Figura 3 - Fotografia Aurélio Becherini, 1915	72
Figura 4 – Documento - Requerimento de Nicola Caporrino 1925	74
Figura 5 – Recorte de jornal, <i>Correio Paulistano</i> , 1936.....	113
Figura 6 – Recorte de jornal, <i>Correio de São Paulo</i> , 1935.....	133
Figura 7 – Recorte de jornal, <i>Correio Paulistano</i> , 1936	139
Figura 8 – Recorte de jornal, <i>Correio Paulistano</i> , 1936	141
Figura 9 - Recorte de jornal, <i>O Estado de São Paulo</i> , 1941	148
Figura 10 – Recorte de jornal, <i>A Era do Povo</i>	155
Figura 11 – Recorte de jornal, <i>Correio Paulistano</i> , 1937.....	157
Figura 12 – Recorte de jornal, <i>Correio Paulistano</i> , 1937.....	157
Figura 13 – Fotografia do Regional da Record	159
Figura 14 – Recorte de jornal, <i>Correio Paulistano</i> , 1947.....	167
Figura 15 – Mapa com a localização aproximada do “Morro do Papagaio”	181
Figura 16 – Mapa com a local das fotos de Avelino Ginjo.....	192
Figura 17 0 Capa da revista <i>Flash</i> , 1953	219
Figura 18 – Detalhe de reportagem, revista <i>Flash</i> , 1953.....	223
Figura 19 – Detalhe de reportagem, Revista <i>Flash</i> , 1953.....	224
Figura 20 – Tabela – Saudosa Maloca em 1951 e 1955	231
Figura 21 – Mapa – Monumentos a Giuseppe Verdi e Contando a Féria	240

Lista de montagens:

Montagem 1 – Reportagem “O enterro de um grande morto”, capa e páginas 8-11. <i>O Cruzeiro</i> , 1945	173
Montagem 2 – Reportagem “O enterro de um grande morto”, pp. 12-16, <i>O Cruzeiro</i> , 1945.....	173
Montagem 3 – Reportagem “Gurufim, o samba da morte”, capa e pp. 56-58, <i>O Cruzeiro</i> , 1946	175
Montagem 4 – Reportagem “Gurufim, o samba da morte”, capa e pp. 59-61, <i>O Cruzeiro</i> , 1946	176
Montagem 5 – Detalhes das fotografias de Avelino Ginjo	205
Montagem 6 – Detalhes das fotografias de Avelino Ginjo	206
Montagem 7 – Detalhes das fotografias de Avelino Ginjo	211
Montagem 8 – Detalhes das fotografias de Avelino Ginjo	212
Montagem 9 – Detalhes das fotografias de Avelino Ginjo	212
Montagem 10 – Detalhes das fotografias de Avelino Ginjo	215
Montagem 11 – Detalhes das fotografias de Avelino Ginjo	215
Montagem 12 – Detalhes das fotografias de Avelino Ginjo e de Vassourinha	216
Montagem 13 – Detalhes das fotografias de Avelino Ginjo e de Vassourinha	216

Lista de fotografias:

Fotografia 1 – Roda de Samba nas Perdizes, São Paulo, 1946. Acervo José Manoel Ginjo.....	195
Fotografia 2 – Roda de Samba nas Perdizes, São Paulo, 1946. Acervo José Manoel Ginjo.....	196
Fotografia 3 – Roda de Samba nas Perdizes, São Paulo, 1946. Acervo José Manoel Ginjo.....	197
Fotografia 4 – Roda de Samba nas Perdizes, São Paulo, 1946. Acervo José Manoel Ginjo.....	198
Fotografia 5 – Roda de Samba nas Perdizes, São Paulo, 1946. Acervo José Manoel Ginjo.....	199
Fotografia 6 – Roda de Samba nas Perdizes, São Paulo, 1946. Acervo José Manoel Ginjo.....	200
Fotografia 7 – Roda de Samba nas Perdizes, São Paulo, 1946. Acervo José Manoel Ginjo.....	201
Fotografia 8 – Roda de Samba nas Perdizes, São Paulo, 1946. Acervo José Manoel Ginjo.....	202
Fotografia 9 – Roda de Samba nas Perdizes, São Paulo, 1946. Acervo José Manoel Ginjo.....	203
Fotografia 10 – Roda de Samba nas Perdizes, São Paulo, 1946. Acervo José Manoel Ginjo.....	204
Fotografia 11 – Monumento a Giuseppe Verdi, São Paulo, 2023	240
Fotografia 12 – Contando a Féria, São Paulo – SP, 2023	240

Lista de músicas:

1. *Brasil Unido*. Autor: Luiz Forlim. Gênero: Marcha. Intérprete: Banda Musical Giuseppe Verdi. Ano: 1932. Gravadora: Arte-fone Número: 4047. Acervo de Gilberto Gonçalves 56

2. *Filosofia*. Autores: Noel Rosa e André Filho. Gênero: Samba. Intérprete: Mário Reis. Acompanhamento: Pixinguinha e sua Orquestra. Gravadora: Columbia. Número: 22.225-B. Ano: 1932. Acervo do autor..... 78

3. *Minha vida se consome*. Autores: Adoniran Barbosa, Pedrinho Romano e Verídico. Gênero: Samba. Intérprete: Gregory Andreas. Acompanhamento: Conjunto João Rubinato. Gravadora: Independente. Mídia original: CD. Ano composição: 1935. Ano de gravação: 2023. Álbum: Adoniran em Partitura. Acervo do autor 81

4. *Meu Sabiá*. Autor: Arnaldo Pescuma. Gênero: Toada. Intérprete: Arnaldo Pescuma Acompanhamento: Rago e Seu Conjunto. Gravadora: Continental. Número: 15181B. Mídia original: 78 rotações. Ano: 1944. Acervo de Gilberto Gonçalves..... 119

5. *Cruz do Pecado*. Autores: Marcelino Ramos, J. Luiz dos Santos, Isaías Arioso. Gênero: Samba. Intérpretes: Henricão e Rosa Maria. Acompanhamento: Rago e Seu Conjunto. Gravadora: Continental. Número: 15991. Mídia original: 78 rotações. Ano: 1949. Acervo Gilberto Gonçalves..... 159

6. *Amanhã tem baile*. Autores: Haroldo Lobo e Milton de Oliveira. Gênero: Samba. Intérprete: Vassourinha. Acompanhamento: Conjunto de Benedito Lacerda. Gravadora: Colúmbia. Número: 55346. Mídia original: 78 rotações. Ano: 1942. Acervo Gilberto Gonçalves.....159

7. *Tiririca*. Autores: Adoniran Barbosa e Manezinho Araújo. Gênero: Baião. Intérpretes: Mané Baião e seus Cangaceiros. Acompanhamento: Mané Baião e seus Cangaceiros. Gravadora: Continental. Número: 100-3-890. Mídia original: LP. Ano: 1966. Acervo do autor..... 225

8. *Tiririca*. Autor: Geraldo Filme. Gênero: Samba. Intérprete: Geraldo Filme. Acompanhamento: Batuqueiros da Paulicéia. Gravadora: Chantecler. Número: CMGS – 9072. Mídia original: LP Plínio Marcos em Prosa e Samba: ‘nas quebradas do mundaréu’. Ano: 1974. Acervo do autor..... 225

9. *Saudade da Maloca*. Autor: Adoniran Barbosa. Gênero: Samba. Intérprete: Adoniran Barbosa. Acompanhamento: Nelson Miranda e seu Conjunto Gravadora: Continental. Número: 16468. Mídia original: 78 rotações. Ano: 1951. Acervo Gilberto Gonçalves..... 230

10. *Saudosa Maloca*. Autor: Adoniran Barbosa. Gênero: Samba. Intérprete: Demônios da Garoa. Acompanhamento: Demônios da Garoa. Gravadora: Odeon. Número:13855. Mídia original: 78 rotações. Ano: 1955. Acervo Gilberto Gonçalves230

Link para acesso:

[https://drive.google.com/drive/folders/1HyvISDlxc-N_XRX0qNxzFeFjhIqrx37S?usp=share link](https://drive.google.com/drive/folders/1HyvISDlxc-N_XRX0qNxzFeFjhIqrx37S?usp=share_link)

Sumário

INTRODUÇÃO – “ONDE AGORA ESTÁ”	14
<i>Discernir os sons urbanos.....</i>	<i>14</i>
<i>Sensibilidade e marginalidade em São Paulo.....</i>	<i>19</i>
<i>Som e trabalho ambulante.....</i>	<i>26</i>
<i>Sinestesia e linguagem.....</i>	<i>32</i>
CAPÍTULO I – “CASA VÉIA, PALACETE ASSOBRADADO”	40
<i>Verdi e Rosa.....</i>	<i>40</i>
<i>Largo do Rosário.....</i>	<i>46</i>
<i>Praça Giuseppe Verdi.....</i>	<i>51</i>
<i>O conservatório musical das ruas.....</i>	<i>59</i>
<i>Praça da Sé.....</i>	<i>68</i>
<i>Sambas de Mascate.....</i>	<i>74</i>
CAPÍTULO II - “FOI AQUI, SEU MOÇO”	84
<i>Meninos vadios.....</i>	<i>84</i>
<i>Na Liberdade.....</i>	<i>95</i>
<i>Entre o samba rural e o urbano.....</i>	<i>103</i>
<i>O rádio e os novos ruídos.....</i>	<i>109</i>
<i>Entre a rua e o rádio.....</i>	<i>118</i>
<i>Zé Conversa n’A Maior.....</i>	<i>123</i>
CAPÍTULO III - “EU, MATO GROSSO E O JOCA”	128
<i>O carnaval de 1935 e o “Homem da Bossa”.....</i>	<i>128</i>
<i>Elpídio de Faria e a Primeira de São Paulo.....</i>	<i>131</i>
<i>José Alves, São Paulo tem bossa.....</i>	<i>139</i>
<i>José Pereira, samba, fox e ópera.....</i>	<i>148</i>
<i>Vassourinha, orgulho da Barra Funda.....</i>	<i>156</i>
<i>Tonio Tonini e a “Avalanche Itálica”.....</i>	<i>163</i>
CAPÍTULO IV – “CONSTRUÍMOS NOSSA MALOCA”	170
<i>O samba da morte.....</i>	<i>170</i>
<i>As lentes de Avelino Ginjo.....</i>	<i>188</i>
<i>Gestos e sons por trás das lentes.....</i>	<i>205</i>
<i>Barbosinha.....</i>	<i>217</i>
<i>Jeito gaiato de cantar samba.....</i>	<i>225</i>
<i>Saudosa Maloca.....</i>	<i>229</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS – PARA NÃO ESQUECER.....	239
<i>Canção-monumento.....</i>	<i>239</i>
<i>Carolina e Antônio.....</i>	<i>245</i>
BIBLIOGRAFIA:.....	254
FILMOGRAFIA:.....	262
ACERVOS E ARQUIVOS CONSULTADOS:.....	262
DOCUMENTOS SONOROS:.....	263

Introdução – “Onde agora está”

Discernir os sons urbanos

Em 18 de março de 2020, sete dias após a Organização Mundial de Saúde declarar a Pandemia do Coronavírus-19, o jornal *Folha de São Paulo* trouxe em seus cadernos uma profusão de manchetes relacionadas à propagação do vírus no mundo e às inúmeras mudanças sociais que a nova situação acarretava. Entre notícias trágicas, como a da primeira vítima letal na cidade de São Paulo, ocorrida no dia anterior, e outras esperançosas, como a que divulgava o início dos testes da vacina em humanos, uma coluna dava destaque a um aspecto banal daquele contexto, relatando uma situação inusitada. A diminuição significativa dos ruídos urbanos, resultado do necessário distanciamento social e consequente isolamento das famílias e indivíduos em suas residências, permitiu aos cidadãos das metrópoles escutarem a cidade de maneira diferente, uma experiência nova para quem crescera habituado a um ambiente imerso em constantes ruídos.

Intitulada “Diário de confinamento”, a coluna da jornalista Susana Bragatto relatava diariamente aos brasileiros como ocorria o avanço do vírus em continente europeu, destacando as experiências curiosas e desafiadoras do confinamento forçado decorrente do distanciamento social. Insolitamente, a coluna antecipava aquilo que fatalmente ocorreria no continente sul-americano, já que os europeus estavam alguns dias à frente no chamado calendário epidemiológico. Assim, os leitores brasileiros acompanhavam com expectativa e angústia o cotidiano da jornalista, que se encontrava em quarentena na cidade espanhola de Barcelona. Do velho continente, Bragatto realizou o experimento, para ela inédito, de ouvir os sons da cidade sem tanta confusão. Ao dedicar atenção a sua percepção sensorial do entorno, a colunista elencou da paisagem sonora cada um dos sons audíveis, relatando a experiência na reportagem *A vida vista de cima; os sons da cidade agora são discerníveis*, convidando o leitor a refletir sobre questões interessantes acerca da sensibilidade sonora no ambiente urbano.

Terça, 17 de março. Cena: um mar de prédios. Silêncio. Sacada de casa, 10 horas da manhã. Fecho os olhos para minha meditação diária (meditar, agora mesmo, é um santo remédio contra a ansiedade da clausura) quando algo na sinfonia urbana de ruídos me chama a atenção.

O que é? Escuto. Um caminhão aqui, uma voz do outro lado da avenida, um carrinho de compras sendo arrastado no asfalto. E passarinhos. Pela primeira vez ouço em toda glória a fauna da árvore em frente ao prédio. Algo parece essencialmente diferente. E eu percebo que é a continuidade dos sons na cidade.

Agora são discerníveis, individualizáveis. A cidade confinada deixou um pouco de lado o caos, deixou de ser ruído branco. Aqui de cima, vejo principalmente idosos indo presumivelmente às compras. Uma pessoa com patinete elétrico passa pela ciclovía (o serviço público de bicicletas foi suspenso na segunda). Um ônibus totalmente vazio, uns poucos carros, uma serra elétrica ao longe. Parada, Barcelona não está.¹

Com a diminuição significativa na quantidade de ruídos que caracterizam os grandes centros urbanos contemporâneos, em decorrência da redução drástica de pessoas nas ruas, máquinas em uso e automóveis, helicópteros e aviões em circulação, a voz humana tornou-se discernível novamente na paisagem sonora, assim como o cantar dos pássaros, antes abafado pelos sons humanos e mecânicos. Até mesmo vozes emitidas do outro lado da avenida chegavam aos ouvidos da jornalista brasileira em seu apartamento. Sons que sempre estiveram lá, é bom lembrar, mas antes era muito mais difícil percebê-los. O exercício de ouvir a cidade requer atenção e tempo, dois elementos escassos nos grandes centros urbanos, onde a pressa do cotidiano, adicionada aos permanentes ruídos, torna mais difícil aos ouvidos diferenciar os diversos sons que compõe a paisagem sonora, percebida quase sempre como uma simples massa de barulhos misturados e pouco discerníveis, aquilo que Bragatto chamou de *ruído branco*.

Com a necessidade do isolamento, acrescido à suspensão de diversas atividades presenciais, cidadãos tiveram novamente tempo para ouvir e apreciar de longe a cidade, muito embora para isso fosse necessário, como fez a colunista, deixar o celular de lado e dedicar atenção ao entorno, algo que muitos não estavam dispostos a fazer. Ao mesmo tempo, essa nova situação sonora a qual a maioria do mundo foi submetida possibilitou aos músicos profissionais e amadores realizarem apresentações, improvisadas ou não, diretamente de suas sacadas, alcançando os ouvidos dos vizinhos e até mesmo de quem estava isolado em prédios distantes. E quando a apresentação não ocorria ao vivo, as redes sociais cuidavam de espalhar o acontecimento para lares ainda mais distantes.

Já os eventos sociais foram transferidos para as redes – e para as sacadas dos apartamentos, o novo espaço de confraternização do confinado. Pululam por toda parte vídeos e lives estrelando cidadãos em sacadas oferecendo ao seu público (literalmente) cativo árias de ópera, espetáculos teatrais infantis, concertos improvisados.

¹ Folha de São Paulo, 18 de março de 2020, Caderno A, p.19.

Um dos mais populares mostra um dueto improvisado entre um tecladista e um saxofonista vizinhos tocando Titanic e outros temas lacrimosos, para alegria dos que saíram à janela no bairro de Sagrada Família, com o famoso cartão postal de Gaudí de fundo. Em dois dias, foi compartilhado quase 400 mil vezes no facebook. Noutra, vizinhos aparecem jogando bingo à distância, gritando números na escuridão da noite. Viva a inventividade do confinado.²

Alguns dias após o relato da jornalista brasileira confinada em Barcelona, em diversas outras cidades do mundo o mesmo fenômeno ocorreu: apresentações nas varandas e sacadas, quase sempre seguidas por aplausos e gritos de apoio e agradecimento dos espectadores distantes. Com a diminuição dos ruídos e a impossibilidade da reunião presencial, o espaço das ruas foi ocupado pela música. A característica do som de propagar no espaço e correr distâncias tornou possível aos confinados uma aproximação simbólica, através das ondas sonoras, mantendo ainda o isolamento necessário. As inúmeras performances musicais apreciadas durante o período foram elementos imprescindíveis para aliviar o peso da solidão, tanto de quem produzia os sons, como de quem emprestava os ouvidos.³

Mas o fenômeno dos concertos nas sacadas dos prédios, associado ao hábito contemporâneo de acompanhar e compartilhar praticamente tudo o que acontece no mundo através dos *smartphones*, acabou por redundar em uma nova surdez em relação aos sons urbanos. É que, para ouvir a cidade, era necessário abandonar o celular ao menos por alguns minutos e se colocar em escuta atenta, como fez Bragatto. E como fazê-lo se durante os momentos mais agudos da pandemia os encontros presenciais migraram para o espaço virtual, quase sempre acompanhados por fones de ouvidos que impediam os confinados de ouvir de fato a cidade que, lá fora, se mostrava bem menos ruidosa? O exercício de escutar a cidade requer uma dose de atenção que foi roubada, na contemporaneidade, pelas telas: celular, computador ou televisão. Por isso, até mesmo quando os sons urbanos se tornaram discerníveis, poucos escutaram, pois estávamos voltados para os ruídos internos dos nossos aparelhos tecnológicos.

A experiência nova para Susana Bragatto, assim como para boa parte do mundo, fez com que ela, ainda que apenas por alguns minutos, se relacionasse de forma diferente com os sons que penetravam sua residência. De um dia para o outro, passarinhos “surgiram” na

² Ibidem.

³ O Dossiê “Música em quarentena” publicado na revista *Música* do Programa de Pós-graduação em Música da ECA-USP trouxe alguns exemplos de soluções inventivas adotadas por coletivos musicais para enfrentar o período pandêmico. O dossiê está disponível na internet, no seguinte endereço eletrônico: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/issue/view/11831> (último acesso em janeiro de 2022).

árvore em frente ao seu apartamento. Antes, era como se eles não existissem, porque o som da cidade os impedia de serem ouvidos. A coluna da jornalista brasileira suscita uma série de questões intrigantes ao historiador interessado em compreender a relação das sociedades com os sons, em especial com os ruídos urbanos. Como nos relacionamos com os sons da cidade? De que maneira nossa sensibilidade auditiva se transformou ao longo do tempo? Como ela se modifica conforme o contexto social em que estamos imersos? Quando foi que deixamos de ouvir a cidade? Quando foi que começamos a estranhar o silêncio? Um bom caminho para responder tais perguntas consiste em “ouvir o tempo”, buscando outros períodos da história em que as mudanças sociais, urbanas e tecnológicas transformaram as sensibilidades auditivas dos cidadãos, isto é, o ato da escuta entre os habitantes das cidades, assim como a atribuição de sentidos, significados e valores aos sons.

A principal proposta desta tese é fazer um pouco como a jornalista, meditar em torno dos sons urbanos, suas relações com a música e a sensibilidade dos músicos e compositores. Mas o interesse aqui recai sobre os sons do passado, o que torna a missão bem mais complicada. Uma vez que não basta, para acessar os compositores e as sonoridades que ficaram no tempo, fazer uso da percepção auditiva imediata, como realizou a jornalista em quarentena, torna-se necessário direcionar as orelhas ao passado. Para concretizar esse movimento, foi imperativo recorrer a ajuda dos rastros e registros produzidos por outras sensibilidades. Por meio da abordagem crítica aos documentos e da intersecção entre as fontes diversas de acesso ao passado, procurei identificar alguns dos sons que eram ouvidos nas ruas paulistanas da primeira metade do século XX, assim como narrar as histórias e relações por trás das produções e emissões sonoras. A busca foi complementada pela proposta de compreender as sensibilidades envolvidas nesses processos, seus agentes, interesses, negociações e disputas. Se fosse possível ouvir, no rico emaranhado de ruídos emanados do passado, quais sons seriam distinguíveis? Quais músicas e canções? Quais instrumentos e tocados por quem? Quais melodias, ritmos, aparelhos e equipamentos? Como eram produzidos os sons? Quais motivos inspiravam as canções?

O foco principal recaiu sobre as musicalidades urbanas e suas afinidades com a nascente indústria da cultura, caracterizada por discos, gramofones, vitrolas e rádios, tecnologias então em franco desenvolvimento. Como linha narrativa que conduz as histórias por trás dos sons de São Paulo da primeira metade do século XX, optei por contar e analisar o começo da carreira de Adoniran Barbosa, compositor que se notabilizou pela capacidade de absorver os sotaques sonoros da cidade e certamente aquele que melhor soube

simbolizar, narrar e representar, por meio de suas composições, as sensibilidades específicas dos seus habitantes. Nessa empreitada, escolhi como recorte temporal o intervalo entre 1910 e 1955, balizado em seu limite inicial pelo nascimento de Adoniran e no limite final pelo ano que marcou o primeiro sucesso nacional do compositor, a canção *Saudosa Maloca*, lançada pelos Demônios da Garoa em junho de 1955.⁴

Adoniran Barbosa nasceu em 1910, na cidade de Valinhos. Carregando ainda o seu nome de batismo, João Rubinato, mudou-se para Santo André com a família em 1924, após uma rápida passagem por Jundiaí. Depois de quase uma década na zona suburbana, foi morar sozinho na região central de São Paulo, em 1933, aos vinte e três anos. Tendo fracassado nas primeiras tentativas de emplacar uma carreira musical no rádio, começou a fazer fama como ator radiofônico em programas da Record durante a década de 1940. Continuou compondo e alcançou a glória nacional em 1955, com o estrondoso sucesso de *Saudosa Maloca*, em interpretação histórica dos Demônios da Garoa, carimbando definitivamente seu nome na história da música brasileira. Levando em conta as produções recentes sobre vida e obra do sambista, foquei as análises em torno da fase inicial da carreira do artista, período que antecedeu seu sucesso como compositor, quando circulou bastante pelas ruas da cidade, desempenhando diversos ofícios e consolidou assim sua capacidade de transpor para a música temas e modos de falar dos personagens marginalizados. Por meio da análise, foi possível destacar a importância fundamental da experiência musical das ruas para seu êxito como artista de rádio e especialmente como compositor.

Ao mesmo tempo, em uma visão mais ampliada e direcionada para aspectos urbanos e culturais da cidade, o período que baliza o começo do recorte é marcado pela inauguração do Teatro Municipal, ocorrida em setembro de 1911, e pelo início de uma série de reformas urbanas empreendidas durante o mandato do prefeito Raimundo Duprat, entre 1911 e 1914, que transformaram a então Rua São João em avenida, criando espaço para a abertura da Praça do Correio, que se tornaria um importante ponto de encontro entre sambistas nas décadas de 1930 e 1940. O recorte final, por sua vez, é balizado pelas comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo, ocorridas ao longo do ano de 1954 e que marcaram o triunfo de uma narrativa oficial a respeito da cidade e do estado, caracterizada pelo elogio à modernidade, ao trabalho e ao progresso, além da exaltação das figuras do bandeirante e do

⁴ O recorte escolhido pretendeu construir diálogos com outros trabalhos já realizados sobre a trajetória e a biografia de Adoniran Barbosa. Relacionado a década de 1950, em específico, e com ênfase na relevância que teve a obra *Saudosa Maloca* para a trajetória do compositor, o trabalho de Francisco Rocha “Adoniran Barbosa: O Poeta da Cidade” parte justamente daquele que é o período final desta pesquisa.

imigrante europeu.⁵ A data foi simbolizada, entre outros eventos, pela inauguração da então reformulada Praça da Sé.⁶ As duas praças, tanto a do Correio quanto a da Sé, constituíram-se como pontos simbólicos para a cultura sonora da cidade, locais onde aconteciam encontros musicais que configuram o foco principal desta tese.

Para os habitantes da cidade de São Paulo, a primeira metade do século XX foi, sem dúvida, um período de grandes transformações. Reformas urbanas e mudanças culturais redundaram em novas camadas de ruídos e melodias na paisagem sonora, ao mesmo tempo, sons associados ao passado provinciano da cidade foram silenciados. Os novos mecanismos de controle social, formulados e desenvolvidos para ordenar e inculcar novos hábitos à população, passaram a selecionar os sons que podiam ou não compor a paisagem sonora da região central. Nesse processo, a voz humana, em especial dos trabalhadores ambulantes e músicos das ruas, passou a ser reprimida, enquanto os sons mecânicos oriundos das novas ferramentas de transporte, dos trabalhos empreendidos na construção civil, fruto dos novos meios de comunicação e da recente industrialização, eram interpretados como típicos da modernidade.

Sensibilidade e marginalidade em São Paulo

Embora o interesse dos historiadores pelos sons não seja um fato essencialmente novo, são recentes as pesquisas em torno da sensibilidade auditiva humana e as diversas maneiras como esse sentido se transformou e foi representado no tempo. Durante um longo período, a história se ocupou e debateu principalmente ao redor de documentos escritos e de perspectivas fundadas na visão.⁷ Moraes revela esse percurso demorado e longo durante o qual a historiografia mostrou uma latente “surdez”, ignorando aspectos sonoros das sociedades e suas relações com a cultura, em especial com a transmissão do conhecimento, manifestação das emoções, registros de escuta e maneiras de recepção e atribuição de

⁵ Francisco Rocha demonstra como as produções musicais realizadas em torno das celebrações do IV Centenário da cidade de São Paulo estiveram associadas à visão oficial da parcela rica e poderosa do estado, assim como ao discurso desenvolvimentista que perdurou no país desde o Estado Novo. ROCHA, Francisco. *O Poeta da Cidade*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, pp. 45-58.

⁶ O evento ocorreu com a catedral ainda em construção.

⁷ “As possibilidades de se escutar o passado e a compreensão de como os grupos humanos criaram seus sistemas de produção de sons e registros de escuta e sua recepção nunca foram considerados de maneira integral pela historiografia, uma vez que ela sempre esteve mais próxima do mundo visível que do audível e da literatura em vez dos sons, das sonoridades e dos ruídos, como salientado desde o início neste artigo”. MORAES, José Geraldo Vinci de. “Escutar os mortos com os ouvidos. Dilemas historiográficos: os sons, as escutas e a música.” In: *Revista Topoi*, v.19, n.38, maio / agosto de 2018, p. 119.

significados aos sons. Um dos motivos para a vigência do que o autor classificou como “surdez original da historiografia” reside na particularidade do próprio fenômeno sonoro.

Claro que ouvir e escutar o passado nunca foram tarefas simples. Isso porque a fala, os sons e os ruídos são elementos do tempo, o que implica seu desaparecimento no ato mesmo de sua manifestação, tornando-se de certo modo intrinsecamente refratários ao registro e à escrita. Suas impressões invadem e se assentam em primeiro lugar na memória e somente depois na linguagem e na notação, para não se perderem. Ocorre que aqueles sons e ruídos do passado que não se organizaram ou foram compreendidos na forma de música, até pelo menos meados do século XX, ficaram presos exclusivamente à memória e circunscritos a uma paisagem sonora invisível, tendendo ao silêncio e ao desaparecimento. Quase que inacessível e, conseqüentemente, difícil de recuperar e compreender, esse universo sonoro tornou-se avesso às historiografias, inclusive a da música, que tratou de reconsiderá-lo somente em meados do século XX.⁸

Para abandonar a “surdez” e passar a “escutar os mortos” foi necessário aos historiadores buscar novas ferramentas metodológicas, forjadas no curso do processo de desenvolvimento da historiografia, que frutificou principalmente através do debate e da intersecção com outras disciplinas. Esse percurso foi também beneficiado por transformações relacionadas às novas possibilidades de conservação e transmissão dos sons, através das tecnologias de gravação, captação e emissão, desenvolvidas no decorrer da modernidade. O advento do rádio e do fonógrafo contribuíram indiretamente para que os historiadores despertassem para a ideia de que somos, afinal, seres sonoros, portanto, capazes de ouvir, entender e atribuir significados aos sons.⁹ Um desses caminhos que trouxe a escuta para dentro do gabinete do historiador foi empreendido por intelectuais franceses durante a segunda metade do século XX e ficou conhecido como história das sensibilidades.

A história das sensibilidades abarca pesquisas que buscam compreender os processos em torno das transformações dos sentidos e das percepções humanas no curso do tempo. Os trabalhos que compõe essa vertente partem da premissa básica de que nossos sentidos, ao contrário de exclusivamente naturais, se constituem por intermédio da cultura e seu sistema de representações. Classes sociais e estratos diversos de uma mesma sociedade, portanto, constroem diferentes relações com os sentidos e as sensações. Cabe ao

⁸ MORAES, José Geraldo Vinci de. “Escutar os mortos com os ouvidos. Dilemas historiográficos: os sons, as escutas e a música.” In: *Revista Topoi*, v.19, n.38, maio / agosto de 2018, p. 120.

⁹ Idem, p. 129. Sobre seres sonoros e as atribuições de sentidos aos sons, assim como as diversas experiências em torno das tecnologias sonoras, ver: CESPEDES, Fernando Garbini. *Ser sonoro: histórias sobre músicas e seus lugares*. Tese (doutorado) Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

historiador estudar como grupos sociais do passado representavam a si mesmos, assim como apreender os elementos e as coerências do seus imaginários.¹⁰ A história das sensibilidades floresceu, sobretudo, por meio do diálogo entre história, sociologia e antropologia, sendo tributária dos trabalhos precursores de Marc Bloch e Lucien Febvre, no campo da História Social, assim como das pesquisas do sociólogo alemão Norbert Elias, no campo da Sociologia.¹¹

Sob influência indireta de Lucien Febvre, Alain Corbin foi um pioneiro no campo da história das sensibilidades, tendo dedicado sua carreira a refletir e escrever sobre os comportamentos perceptivos. Inicialmente, estudou a forma como os habitantes da cidade de Paris se relacionavam com os odores urbanos nos séculos XVIII e XIX, revelando as tramas sociais por detrás das transformações das sensibilidades olfativas e como esse fenômeno reverberou nos discursos literários e no imaginário construído em torno da cidade e seus habitantes.¹² Após pesquisar as mudanças na sensibilidade olfativa, Corbin explorou o exercício da escuta e seus sentidos sociais e políticos. Em livro publicado em 1994, ressaltou a importância do ambiente sonoro na construção do tecido social e mostrou que o som, até mesmo dos sinos, possui dimensão política.¹³ Os aspectos do silêncio e seus simbolismos também não passaram ao largo das pesquisas empreendidas por Alain Corbin, que analisou, sob o ponto de vista europeu, como grupos humanos do passado experimentavam o silêncio e suas imbricações com o catolicismo e o período do Renascimento.¹⁴

Seguindo a trilha aberta por Corbin, Dominique Kalifa identificou os odores como um dos aspectos que configuraram fortemente o imaginário produzido durante o século XIX em torno dos espaços, conhecidos como “bas-fonds”, ocupados por pessoas pobres nos interstícios da malha urbana de Paris. Analisando textos literários, o autor descortinou os espaços do “submundo” francês, assim como os discursos produzidos em torno dos grupos que os habitavam, conhecidos por designações como “miseráveis”, “vagabundos” ou

¹⁰ CORBIN, Alain. “O prazer do historiador”. Entrevista concedida a Laurent Vidal. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.25, n. 49, 2005, p.11-31.

¹¹ Nos Estados Unidos, após a Segunda Guerra Mundial, a História Cultural se desenvolveu fortemente inspirada pela Antropologia. Essa linha de pesquisas também atentou para os aspectos simbólicos do som. CHARTIER, Roger, *A História Cultural entre práticas e representações*, Portugal: Difusão Editorial S.A, 2002. (2ª Edição).

¹² CORBIN, Alain. *Saberes e odores: o olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. [Publicação original em francês, 1982].

¹³ Quando, durante o período da terceira república francesa, ao longo do século XIX, os governantes buscaram impor uma nova ordem sonora entre camponeses, o badalar dos sinos tornou-se objeto de acirrada disputa entre setores do poder. CORBIN, Alain. *Les Cloches de la terre, paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*. França: Flammarion, Champs, 2001. [1ª Edição, 1994].

¹⁴ CORBIN, Alain, *História do silêncio: do Renascimento aos nossos dias*, Petrópolis-RJ: Vozes, 2021.

“mendigos”.¹⁵ Ao longo do livro, Kalifa evidenciou a maneira como autores de diferentes partes do continente europeu construíram associações imediatas entre miséria e crime, legitimando o estabelecimento de uma nova cartografia da delinquência, a partir das tipologias elaboradas e amparadas pela criminologia. Tais narrativas impactaram a memória construída em torno dos espaços da cidade e justificaram medidas de reestruturação urbana, implicando na marginalização das classes pobres e no afastamento desses grupos da região central de Paris.

Na França, o fenômeno eminentemente urbano dos “bas-fonds” e a construção do imaginário social em torno dos seus habitantes se consolidou e disseminou durante o século XIX, produzindo efeitos que persistiram nas primeiras décadas do século seguinte. No Brasil, mais especificamente na região sudeste do país, o aumento da população urbana ocorreu no início do século XX e esteve associado ao contexto pós-abolição, quando famílias pobres, muitas delas egressas da escravidão ou descendentes de escravizados, deixaram o ambiente rural para tentar a sorte no espaço urbano. Sem moradia ou emprego fixo, esses grupos formaram a nova classe dos “desajustados sociais” e passaram a ocupar as regiões menos valorizadas das áreas urbanas, assim como prédios abandonados nos pontos depreciados das regiões centrais, dando origem aos populares cortiços. Em São Paulo, especificamente, as moradias habitadas por pessoas pobres ficaram conhecidas como “malocas” e seus habitantes receberam o epíteto de “maloqueiros”.

A aceleração do desenvolvimento urbano, a partir da virada para o século XX, ocasionou a formação de uma classe operária na região da cidade de São Paulo e fez surgir uma massa de trabalhadores informais, associados ao novo ambiente urbano e suas dinâmicas. Grupos de nacionais pobres, formados por negros, mestiços e brancos, assim como imigrantes pobres recém-chegados do continente europeu, ocuparam espaços localizados nas margens da zona urbana, ao longo das ferrovias, nos bairros alagadiços próximos dos rios e nas zonas fronteiriças entre a cidade e o campo, pouco valorizados pelo mercado imobiliário. Uma vez que era quase sempre na zona central que as oportunidades de fazer dinheiro se apresentavam, tornou-se necessário, a integrantes desses grupos, transitarem pela cidade. Eles o faziam, no início do século, quase sempre a pé, mas também por bicicletas e carroças de tração animal. Nos seus itinerários, esses indivíduos se apropriavam das diversas possibilidades de interação entre si, com o espaço e outros setores

¹⁵ KALIFA, Dominique. *Os Bas-fonds: história de um imaginário*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2017. [Original em francês publicado em 2014].

da população, gerando hábitos que se tornaram muito característicos na paisagem urbana.¹⁶ Vistos pela elite como “desocupados” e “vadios”, essa parcela pobre da população inchou o mercado de trabalho informal e ao mesmo tempo preencheu as ruas da cidade com seus sons.

Enquanto São Paulo crescia, a parcela dos habitantes pobres passou a ser alvo dos setores públicos, que impuseram novas posturas ao ambiente urbano, amparados pela legislação municipal. Uma dessas medidas visava impedir a circulação de mascates e trabalhadores informais na área central, por meio de ações muitas vezes violentas dos aparatos policiais.¹⁷ O aumento da população marginalizada em São Paulo foi marcado pela preocupação das autoridades em relação aos hábitos e costumes. Ao longo da primeira metade do século XX, novos mecanismos de poder foram desenvolvidos com a intenção de regular comportamentos e reprimir as classes humildes.¹⁸ Ao mesmo tempo, escritores e jornalistas passaram a se interessar pelos grupos oprimidos e retratar seus hábitos e costumes, elaborando discursos sobre seus odores, sons e imagens, por meio de crônicas e reportagens publicadas nos periódicos em circulação. Na medida em que o rádio foi se desenvolvendo, o interesse pelo grupo dos trabalhadores informais e suas sonoridades aumentou ainda mais e eles passaram a ser retratados em esquetes cômicas e canções.¹⁹

Existe uma tradição historiográfica consolidada de trabalhos voltados para pesquisas em torno dos grupos marginais e excluídos da cidade de São Paulo, que investigaram as maneiras como tais grupos foram vistos por setores da elite poderosa e da imprensa local,

¹⁶ FREHSE, Fraya. *Ô da Rua! O Transeunte e o Advento da Modernidade em São Paulo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ O trabalho seminal de Boris Fausto jogou luz sobre o tema e recentemente a produção de Marcelo Quintanilha contribuiu para a discussão sobre a criminalidade em São Paulo, seus agentes e representações. FAUSTO, Boris. *Crime e Cotidiano. A criminalidade em São Paulo (1880-1924)*. São Paulo: Brasiliense, 1984. QUINTANILHA, Marcelo Thadeu. *A Civilização do Delegado. Modernidade, polícia e sociedade em São Paulo nas primeiras décadas da República, 1889-1930*. Tese (doutorado) - Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo: 2012.

¹⁹ Os periódicos e rádios muitas vezes trouxeram abordagens sensacionalistas e pitorescas, que se esforçavam, ao descrever esses indivíduos, em apelar para o exótico e o bizarro. Por outro lado, havia escritores e roteiristas que tendiam para uma descrição próxima da perspectiva modernista, que enxergava nesses trabalhadores e suas práticas a manifestação de um certo folclore urbano, ressaltando aspectos positivos das interações ocorridas nas ruas e da musicalidade que emanava de lá. Em São Paulo, durante os anos 1940 e 1950, essas duas visões sobre as classes humildes conflitavam e disputavam espaço nas colunas e cadernos dos jornais. Aparentemente, tal processo esteve relacionado a uma tendência mais ampla, também identificada em outras cidades mundo afora: “Outras representações, que rejeitam o moralismo e o sentimentalismo tradicionais para assinalar as virtudes, a coragem ou a energia de que as “classes baixas” são portadoras, também emergem. Em Milão, os jovens intelectuais “positivistas” se esforçam para ver no subproletariado que povoa os bas-fonds da cidade o fermento de outro mundo. Em Nova York, certos jornalistas ou romancistas, como Stephen Crane, revalorizam a vida nos *slums*, de onde podem surgir uma nova vontade e uma ética alternativa”. KALIFA, op. cit., p.241.

ao longo de todo o século XIX e durante as primeiras décadas do século XX. Associadas ao campo da história social principalmente, mas empreendendo diálogos com a arquitetura, a antropologia e a sociologia, tais pesquisas ocorreram a partir da década de 1970 e focalizaram o cotidiano das trabalhadoras e trabalhadores pobres nas ruas da cidade, enfatizando os mecanismos de resistência e enfrentamento adotados por indivíduos marginalizados, em oposição aos dispositivos de poder e exclusão mobilizados pela classe dirigente.²⁰

O trabalho do professor José de Souza Martins, no campo da sociologia, muitas vezes se aproximou da historiografia e abordou o tema das sensibilidades de maneira bastante profícua e inspiradora. Em *Odores, sons e cores: mediações culturais do cotidiano operário*, artigo publicado no livro *A aparição do demônio na fábrica*, em 2009, Martins investiga, a partir das suas próprias memórias, a maneira como os sons, as cores e os cheiros construíam a realidade e compunham o imaginário dos indivíduos que habitavam o subúrbio paulistano nas décadas de 1940 e 1950.²¹ Com uma abordagem sensível e munido de sólido amparo teórico, o sociólogo destrincha como esses elementos do campo simbólico contribuíram para a construção da realidade da classe trabalhadora em São Paulo. Martins também se interessa pelo modo como as formas culturais de percepção do ambiente revelam relações sociais. O sociólogo brasileiro apresenta, como principais referências teóricas, a análise fenomenológica do cotidiano, conforme proposta por Peter L. Berger e a sociologia da dramaturgia social de Erving Goffman.²²

²⁰ Me refiro, em especial, às trilhas abertas pela historiadora Maria Odila Leite da Silva Dias e seguidas por diversas outras pesquisas. DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e Poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1995. Sobre os trabalhadores ambulantes em São Paulo e as redes de sociabilidades que se formavam ao redor deles, ver, por exemplo: PINTO, Maria Inez Borges, *Cotidiano e Sobrevivência: a vida do trabalhador pobre na cidade de São Paulo. (1890 - 1914)*. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 1994. WISSENBACH, Cristina Cortez. "Da Escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível". In *História da Vida Privada no Brasil*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 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. São Paulo: Paz e Terra, 2004. Para um diálogo entre a história das populações pobres e a urbanização, ver, entre outros trabalhos: SANTOS, Carlos Ferreira dos. *Nem Tudo Era Italiano: São Paulo e pobreza (1890 - 1915)*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2008; BORIN, Monique Félix. *A Barra Funda e o fazer da cidade: Experiências da urbanização em São Paulo (1890-1920)*. Dissertação (mestrado) Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo: 2014 e ROSIN, Máira Cunha. *Dos bêbados, das putas e dos que morrem de amor: os marginais do embelezamento e dos melhoramentos urbanos (1905-1938)*. Tese (doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo: 2021.

²¹ MARTINS, José de Souza *A aparição do demônio na fábrica: origens sociais do Eu dividido no subúrbio operário*. São Paulo: Editora 34, 2008.

²² BERGER, Peter L., *Perspectivas sociológicas*, trad. Donaldson M. Garschagen, Petrópolis, Vozes, 1972 e GOFFMAN, Erving. *A representação do Eu na vida cotidiana*. Trad. Maria Célia Santos Raposo, 6ª ed., Petrópolis, Vozes, 1995.

Análises vinculadas ao campo da história cultural, enfocando aspectos simbólicos dos sons e as novas tecnologias das primeiras décadas do século XX, por sua vez, aumentaram nos últimos vinte anos, quando historiadores se dedicaram a investigar e analisar o panorama musical e sonoro da cidade de São Paulo, sob as mais diversas abordagens, enfatizando principalmente relações com a cultura urbana, o rádio e a nascente indústria cultural. Os caminhos inaugurados por José Geraldo Vinci de Moraes foram seguidos principalmente por membros do grupo de pesquisa *Entre a História e a Memória da Música*.²³ Ainda abordando a mesma cidade e um intervalo temporal semelhante, pesquisas focadas especificamente nos ruídos urbanos das máquinas e animais, assim como os aspectos culturais e políticos dos sons, foram desenvolvidas por Nelson Aprobato Filho.²⁴

O campo específico da história do samba na cidade de São Paulo também foi explorado por pesquisadores nas últimas décadas. Os trabalhos pioneiros de Simson e Britto, duas pesquisadoras que abordaram os temas da gênese e do desenvolvimento do ritmo na cidade, assim como suas dinâmicas de disseminação, manutenção e resistência, principalmente durante os festejos do carnaval, estiveram associados ao campo da sociologia.²⁵ Atualmente, o tema está suscitando cada vez mais interesse entre pesquisadores dos campos da história, geografia e antropologia, que vêm alargando o campo

²³ Os trabalhos do grupo são disseminados através do site: <http://www.memoriadamusica.com.br/> (último acesso em janeiro de 2022). MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades Paulistanas*. Final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1995 e *Metrópole em Sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade/ Fapesp, 2000. BESSA, Virgínia de Almeida; *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História, 2012. 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 (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História, 2014. PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. *A indústria fonográfica e a música caipira gravada. Uma experiência paulista (1878 - 1930)*. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Departamento de História. São Paulo, 2018. LIMA, Giuliana Souza de. *O som da garoa: Cultura radiofônica e produção musical em São Paulo (anos 1930 e 1940)*. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Departamento de História. São Paulo, 2018.

²⁴ APROBATO FILHO, Nelson. *Sons da metrópole: entre ritmos, ruídos, harmonias e dissonâncias – as novas camadas sonoras da cidade de São Paulo (final do século XIX – início do XX)*. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História, 2001 e APROBATO FILHO, Nelson. *Sob o couro e o aço. Sob a Mira do Moderno: a "aventura" dos animais pelos "jardins" da Paulicéia. Final do século XIX / início do XX*. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Departamento de História. São Paulo, 2006.

²⁵ O trabalho de Simson, em especial, ficou reconhecido e notabilizado pelo amplo emprego da ferramenta da História Oral, método que se consolidaria como um dos principais recursos de pesquisa para diversos trabalhos posteriores. SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. *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. BRITTO, Ieda Marques. *Samba na Cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural*. São Paulo, FFLCH/USP, 1986.

de investigação por meio de abordagens que adicionam ao debate prismas como raça, urbanização e arquitetura.²⁶

Essa gama diversa de pesquisas empreendidas nas últimas décadas sobre a cidade de São Paulo e seus aspectos sociais, urbanos, culturais, sonoros e musicais, amparam o historiador na missão de identificar e compreender os sons do passado e ao mesmo tempo inspiram a construir pontes de diálogo, propondo novos caminhos e pontos de vista.²⁷ Nesse sentido, me esforcei em articular, ao longo da tese, no campo bibliográfico e sempre em relação com as fontes, as respectivas pesquisas sobre rádio e mercado fonográfico, com suas jazz bands e conjuntos regionais; produções sobre mercadores ambulantes na região central, seus pregões e encontros musicais; assim como também os trabalhos relacionados a samba, carnaval, cordões e escolas de samba, que realizavam manifestações durante o feriado do momo, mas também encontros cotidianos, que mantinham a música e, em especial, o samba, como prática comunitária nos bairros ocupados majoritariamente por negros. Ao longo do percurso, os trabalhadores ambulantes e suas sonoridades assumiram um aspecto interessante de articulação entre as diversas pesquisas.

Som e trabalho ambulante

Por possuir a característica intrínseca de captar sons não importa de qual direção sejam emitidos, o sentido da audição mantém-se quase sempre exposto e vulnerável.²⁸ Essa

²⁶ MARCELINO, Márcio Michalczuk, *Uma leitura do samba rural ao samba urbano na cidade de São Paulo*. Dissertação (mestrado), Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Departamento de Geografia, São Paulo, 2007. CONTI, Lúgia Nassif. *A Memória do Samba na Capital do Trabalho: os sambistas paulistanos e a construção de uma singularidade para o samba de São Paulo (1968-1991)*. Tese (doutorado), Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo, Departamento de História, São Paulo, 2015. MARCHEZIN, Lucas Tadeu, *Um samba nas quebradas do mundaréu: a história do samba paulistano na voz de Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde, Toniquinho Batuqueiro e Plínio Marcos*. Dissertação (mestrado) em Filosofia, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), São Paulo, 2016. PEREIRA, Bruno Ribeiro da Silva. *Cartografias cruzadas: os caminhos do samba e os traçados do Plano de Avenidas em São Paulo (1938-1945)*. Dissertação (mestrado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, São Paulo, 2018. BARONETTI, Bruno Sanches. *Espaços de sociabilidade das populações negras em São Paulo: as escolas de samba e suas intersecções com os movimentos associativos (1949-1978)*. Tese (doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História, 2021.

²⁷ Apresentei, nos parágrafos anteriores, apenas um recorte dessa produção vasta e longa, sem a intenção de esgotá-la.

²⁸ “Ao contrário de outros órgãos dos sentidos, os ouvidos são expostos e vulneráveis. Os olhos podem ser fechados, se quisermos; os ouvidos não, estão sempre abertos. Os olhos podem focalizar e apontar nossa vontade, enquanto os ouvidos captam todos os sons do horizonte acústico, em todas as direções.” SCHAFER, R. Murray. *O Ouvido Pensante*, Trad. Marisa Trench de O. Fonterrada (coord.). São Paulo, Editora UNESP, 1991. p.55.

propriedade faz do estímulo sonoro um elemento naturalmente importante para os seres humanos, que desde a pré-história o utilizam para comunicação e garantia da sobrevivência.²⁹ No contexto urbano, onde circulam pessoas a todo momento, o som é empregado, entre outras maneiras, como recurso para chamar a atenção e trazer o olhar do transeunte para si. Por isso, um dos personagens representativos desse meio, o vendedor ambulante, se mantém, desde sua origem, intimamente relacionado à produção sonora. Os gritos, cantos, batuques e melodias propagadas por mascates nas praças e ruas são elementos essenciais do ambiente citadino.

Por séculos, o intenso vozerio humano foi o principal ruído que caracterizou as zonas urbanas.³⁰ Até a Revolução Industrial, a paisagem sonora das cidades era reconhecida pelo clamor das vozes, resultado das constantes trocas entre seus habitantes. Imersos nesse contexto, os vendedores ambulantes precisavam apelar aos ouvidos dos moradores e passantes para serem percebidos. Quase sempre, as vozes se uniam a outras ferramentas sonoras, como pequenos instrumentos musicais ou sons produzidos a partir dos utensílios de trabalho. Na Roma antiga, comerciantes de bebidas e alimentos anunciavam seus produtos por meio de peculiares melodias.³¹ Com o advento da modernidade, a paisagem visual da urbe se tornou ainda mais recheada de estímulos, enquanto os sons das máquinas e automóveis passaram a concorrer e até encobrir as vozes humanas.³² Mas apesar do cenário desfavorável, o impulso sonoro permaneceu como recurso essencial para os mascates. Persistiram nas ruas das cidades modernas, concorrendo com outras fontes sonoras, os pregões e cantos.³³

²⁹ CESPEDES, Fernando Garbini. *Ser sonoro: histórias sobre músicas e seus lugares*. Tese (doutorado) Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

³⁰ GRUET, Brice. “La Voix humaine – Les cris des marchands ambulants et l’environnement sonore à Rome à travers deux documents du XVIIe siècle”. In: *Paysages Sensoriels – Essai d’anthropologie de la construction et de la perception de l’environnement sonore*. CANDAU, Joel e LE GONIDEC, Marie Barbara (org).

³¹ Ibidem.

³² Estudando a acústica das cidades, Schafer chamou a atenção para a capacidade do ruído de algumas ferramentas, ainda que involuntariamente, atraírem a atenção dos olhares da cidade para certos trabalhadores, “...os trabalhadores se tornam visíveis quando trocaram vassouras e pás por máquinas de terraplanagem”. SCHAFER, R. Murray. *A Afinação do Mundo. uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.p. 12.

³³ A relação do trabalhador das ruas com o som possui ainda mais importância quando ele oferece serviços e não produtos. Comerciantes de frutas, flores ou doces, por exemplo, proporcionam em seus tabuleiros ou nas cestas recheadas de suculentos e perfumados itens um estímulo visual, uma atração imediata, por meio dos sentidos da visão e do olfato. No caso do engraxate ambulante, por exemplo, figura comum nas grandes cidades, este não possui um produto que o identifique e desperte visualmente a atenção do transeunte. Por isso, é tão imperativo, para que seja visto, apelar aos ouvidos dos passantes, cativando e provocando com palavras, batuques, melodias, assobios ou improvisos vocais.

A presença de trabalhadores ambulantes em São Paulo remete ao período colonial, sendo a atividade identificada desde o início do século XIX, quando a cidade ainda se constituía como um núcleo acanhado e provinciano.³⁴ Na São Paulo oitocentista, o comércio nas ruas e largos possibilitava a sobrevivência de homens e mulheres, negros e mestiços, escravos e libertos, que se ocupavam nas esquinas, desenvolvendo os mais diversos tipos de atividades.³⁵ O contexto que atravessou o último quarto do século XIX desencadeou profundas transformações urbanas e demográficas, principalmente após a Abolição da Escravidão em 1888 e a Proclamação da República no ano posterior. Seguindo os antigos caminhos, as estradas de ferro se desenvolveram convergindo para a então pequena cidade, fazendo dela um núcleo estrategicamente importante para as exportações do café.³⁶ Algumas décadas mais tarde, o dinheiro acumulado pelos proprietários de terra com o lucro das vendas do grão possibilitou o estabelecimento das primeiras fábricas, que aliciaram para a cidade levas de novos moradores, inchando – já nas primeiras décadas do século XX – os bairros operários estabelecidos às margens das ferrovias.³⁷ Embora importantes para a economia, as novas indústrias não conseguiam absorver a totalidade dos moradores ativos no mercado de trabalho, por isso, as ocupações informais permaneceram como forma da população nacional pobre sobreviver.³⁸

Conforme o século XX se desenrolou, o tecido urbano foi ampliado e São Paulo transformou-se rapidamente em uma das maiores cidades do país. Os avanços técnicos e urbanísticos – transporte, água e iluminação – que o desenvolvimento econômico propiciava, tornou atrativo aos fazendeiros fixar residência na capital, o que provocou novas levas de investimentos. A imigração europeia, embora tenha atingido seu auge na década de 1890, ainda apresentava bastante vigor nas primeiras décadas do século XX e os imigrantes ocupavam cada vez mais as regiões urbanas, ao invés do campo.³⁹ Até meados do novo século, São Paulo manteve altos índices de crescimento populacional, contando também com

³⁴ DIAS, Maria Odila Leite da Silva, *Quotidiano e Poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

³⁵ WISSENBAACH, Cristina Cortez, “Da Escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível”. In *História da Vida Privada no Brasil*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

³⁶ HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e Fronteiras*. São Paulo: Companhia das Letras: 2001. [3.ed.]

³⁷ REIS, Nestor Goulart. *São Paulo: Vila, Cidade, Metrópole*. São Paulo: Prefeitura de São Paulo, 2004.

³⁸ SANTOS, Carlos Ferreira dos. *Nem Tudo Era Italiano: São Paulo e pobreza (1890 – 1915)*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2008, p.53. O autor apresenta números atestando a preferência por trabalhadores estrangeiros na indústria paulistana do período. Um dos principais argumentos utilizado para justificar o fato seria a “suposta elevada qualificação técnica desses agentes sociais”. Os nacionais, por outro lado, não estariam qualificados para estes trabalhos. Tal argumento, no entanto, é refutado pelo autor. Para Santos, nem sempre a especialização era necessária, além disso, boa parte dos imigrantes aqui chegados eram originários das lavouras, regiões rurais de seus países.

³⁹ FAUSTO, Boris. *Crime e Cotidiano. A criminalidade em São Paulo (1880-1924)*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

a chegada de nacionais advindos do interior e de estados como Minas Gerais e Bahia; famílias que deixavam o ambiente rural para buscar a sorte no contexto urbano da capital paulista.⁴⁰ Tais grupos, assim como os estrangeiros, trouxeram consigo bagagens culturais, com cantos, melodias e ritmos, gerando aproximações, conflitos e apropriações com a cultura urbana já estabelecida.

A adaptação à nova cidade não era tarefa fácil para os estrangeiros recém-chegados, assim como a situação dos migrantes nacionais também não era nada favorável. Interações e tensões entre nacionais e estrangeiros caracterizavam as paisagens sonora e visual da cidade, no início do século XX.⁴¹ A concorrência no mercado de trabalho gerava constantes disputas, uma vez que parte considerável dos novos moradores não encontrava emprego na incipiente indústria paulistana, que começou a evoluir de maneira vigorosa a partir da década de 1930.⁴² A solução, para muitos, foi a adesão ao comércio informal, disputando espaços nas calçadas, largos e praças. Assim, uma parte da imensa população de migrantes e estrangeiros sem emprego fixo se juntou aos paulistanos pobres, cavando espaços nas ruas como forma de sobrevivência, impulsionando cada vez mais as artérias da cidade, que pulsavam cheias de gente oferecendo os mais diversos serviços:

*Negros e mestiços, caipiras e imigrantes de diversas origens ainda 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...*⁴³

Além de uma forma de garantir o sustento, o trabalho ambulante configurou-se também como modo de estar no mundo, um canal de expressão, brecha cavada pelos indivíduos marginalizados para se expressarem culturalmente, uma vez que o cotidiano nas vias públicas permitia relações diversas e muitas vezes intensas com os mais diferentes espaços da cidade e com outros setores da população. Nesse sentido, esses indivíduos atuavam como “difusores de tradições culturais”, compartilhando conhecimentos, práticas e

⁴⁰ Entre 1921 e 1940 entraram mais nacionais do que estrangeiros no estado de São Paulo, 694.408 contra 666.921. MARTINS, José de Souza. *São Paulo no Século XX*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011.

⁴¹ WISSENBACH, Cristina Cortez. “Da Escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível”. In *História da Vida Privada no Brasil*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁴² BASTIDE, Roger e FERNANDES, Florestan. *Branços e Negros em São Paulo*. São Paulo, São Paulo: Global, 2008.

⁴³ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em Sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade/ Fapesp, 2000, p.144.

experiências nos mais diferentes planos e sentidos.⁴⁴ Muitos comercializavam produtos através de cantos e ritmos, que circulavam e acessavam outros moradores. Os sons produzidos com a finalidade de vender e chamar a atenção dos transeuntes esteve sempre em relação com as demais sonoridades urbanas. Com o advento do circuito comercial da canção, no começo do século XX, o pregão foi uma das práticas musicais que alimentou o repertório desse novo mercado.

Na virada para o século XX, a música estava encravada no cotidiano da cidade de São Paulo e compunha uma das principais atividades lúdicas compartilhadas entre seus habitantes. As práticas musicais transcorriam, por exemplo, durante as feiras livres, onde os mascates desempenhavam papel relevante como ouvintes e produtores. Entre barracas e quitandas montadas nas ruas, pregoeiros cantavam versinhos e repicavam ritmos. O memorialista Everardo Souza escreveu um interessante relato de uma dessas experiências. Além de elaborar uma excelente descrição da culinária paulistana do final do século XIX, o cronista também citou os sons que transbordavam das feiras de rua:

Em complemento aos espetáculos teatrais, realmente haviam outros externos, cujos coparticipantes espectadores eram os mesmos. Constituíam eles em 'animadas feiras' para especial venda, ao relento, das mais variegadas guloseimas; sendo tudo abundante e caprichosamente confeccionado por afamadas quituteiras. Interessantíssima, à frente do São José, a fileira de tabuleiros, mesinhas, baús de folha, painéis, caldeirões, grelhas, e frigideiras expondo e aquecendo cuscuz, pasteis, croquetes, cobus, iscas, pinhões, pamonhas, castanhas, mingaus, mandubis, ovos quentes e tanta coisa gostosa mais, apreciadíssima e apregoada aos berros; sendo às vezes até mesmo em versos, oferecidos por estudantes... a troco de empadinhas ou de quaisquer outras munições de boca para 'banquetes' nas repúblicas a que pertenciam. Dentre os pregoeiros eram comuns uns molecotes pernósticos e espevitados que vendiam roletes de dulcíssimas e macias caianinhas do Ó em tabuleiros em cujas bordas, com uma batutinha, repenicavam característicos e compassados toques de bem africanos ritmos. Às quentes noites não faltava ali o Malaquias – liberto mulatão que cantarolava:

*'Sorvetinho, sorvetão,
Sorvetinho de ilusão;
Quem não tem 200 réis
Não toma Sorvete não.
Sorvete, meus branco;
Pr'as goela refresca
E as paquera retempera'*⁴⁵

⁴⁴ PINTO, Maria Inez Borges; op. cit.

⁴⁵ SOUZA, Everardo Vallim P. de. "A Paulicéia há 60 anos". In: *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*. São Paulo: Departamento de Cultura Municipal, n. CXI, 1946; p.63.

A primeira parte do versinho cantado por seu Malaquias era uma quadra tradicional do cancionero de pregões brasileiros.⁴⁶ José Ramos Tinhorão, em livro sobre os sons das ruas, identificou outras quatro variações do canto, sendo que uma delas foi gravada pelo cantor e violonista Mário Pinheiro, no início do século XX.⁴⁷ Entre 1935 e 1940, compositores populares utilizaram versos semelhantes em suas obras.⁴⁸ A diversidade dos tipos sociais circulando e as mais diferentes atividades ambientadas nos espaços das ruas foram fundamentais para a formação de uma cultura musical particular da cidade de São Paulo, caracterizada também por influências que chegavam de outras regiões do país, sobretudo da então Capital Federal, Rio de Janeiro. A partir das interações ocorridas nas esquinas paulistanas, entre grupos de classes sociais distintas, com origens, experiências e saberes diferentes, emergiram várias práticas musicais singulares. Algumas delas serão narradas e analisadas ao longo deste trabalho.

Textos de caráter essencialmente descritivo, como o do memorialista Everardo Souza, constituem preciosas maneiras de acessar aspectos do passado, pois permitem ao historiador absorver perspectivas sonoras e musicais das ruas, elaboradas a partir da percepção de quem testemunhou o fato narrado. As ferramentas interpretativas, por sua vez, além de contribuírem para a necessária crítica ao documento, possibilitam ao historiador se aproximar das sensibilidades envolvidas no ato da sua produção.⁴⁹ Documentos carregam diferentes temporalidades, a começar pelo contexto de elaboração, que revela sentidos e expressões inseridas na conjuntura da sua produção. Além disso, um documento pode ter sido elaborado a partir de um evento presenciado pelo narrador, fruto, portanto, de uma memória, mas também pode ter sido construído de acordo com a narrativa de terceiros. Outra temporalidade em jogo é a do próprio historiador, que interpreta o documento distante do período em que foi constituído e imbuído de interesses e questões formuladas a partir de elementos externos, elaborados em circunstância absolutamente distinta. Todos esses elementos precisam ser considerados.

⁴⁶ Uma pequena variação do refrão pode ser ouvida no programa de rádio “Aquarelas Brasileiras”, apresentado por Almirante, episódio “Pregões do Brasil”, disponível na internet em: <http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/banco-de-dados/18-radiofonia/54-aquarelas-do-brasil>

⁴⁷ TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular. Os sons que vem da rua*. Edições Tinhorão. Rio de Janeiro, 1976.

⁴⁸ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades Paulistanas. Final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995. pp.122-123.

⁴⁹ Neste sentido, como será visto, são preciosas as análises filosóficas empreendidas por Merleau Ponty, que jogam luz sobre o sujeito da percepção. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018, pp.279-325.

Sinestesia e linguagem

Para compor sua descrição de uma das paisagens urbanas que compunham a cidade de São Paulo no final do século XIX, período que marca o ponto de partida desta tese, além da memória, Everardo Souza fez uso de percepções visuais, auditivas e gustativas que se misturaram na linguagem textual, aguçando a imaginação do leitor e conduzindo-o a um estado de sinestesia. Esse recurso linguístico, ancorado na comunicação entre os sentidos, tem sido amplamente utilizado na literatura, o que faz do conceito de sinestesia um valioso elemento interpretativo para o historiador. Em meados do século XX, período que compreende o recorte final desta pesquisa, um escritor paulistano fez uso desse mesmo recurso para descrever, em um de seus contos, a São Paulo da sua época, apresentando sons, cheiros e imagens que ora contrastam e ora se aproximam dos elementos suscitados por Souza.

Adotando uma atitude semelhante à da jornalista brasileira que em 2020 estava em quarentena na cidade espanhola de Barcelona, o malandro Bacanaço fez uma pausa para meditação e ficou por alguns minutos na porta de um bar observando e escutando o bairro da Lapa, em São Paulo, no final dos anos 1950. Diferentemente da jornalista, no entanto, Bacanaço não é uma pessoa verídica, mas um dos personagens fictícios do conto *Malagueta, Perus e Bacanaço*, do escritor paulistano João Antônio, que narra as peripécias de três malandros da sinuca tentando fazer dinheiro na São Paulo dos anos 1950. A história começa no entardecer e vai até o raiar do dia, passando por diversos bairros. E foi na Lapa, logo no começo do conto, que Bacanaço parou na porta do boteco. Ao descrever a cena, João Antônio constrói uma narrativa aguda, recheada de sinestesia, misturando sons e imagens a todo momento, transportando o leitor diretamente para uma outra São Paulo, que assim como a paisagem descrita por Souza, também era recheada de sons:

Bacanaço foi para a porta do bar.

Os meninos vendedores de jornal gritavam mais, aproveitando a hora.

Gente. Gente mais gente. Gente se apertava.

A rua suja e pequena. Para os lados do mercado e à beira dos trilhos do trem – porteira fechada, profusão de barulhos, confusão, gente. Bondes rangiam nos trilhos, catando ou depositando gente empurrada e empurrando-se no ponto inicial. Fechado o sinal da porteira, continua fechado. É pressa, as buzinas comem o ar com precipitação, exigem passagem. Pressa, que gente deixou os trabalhos, homens de gravata ou homens de fábricas. Bicicleta, motoneta, caminhão, apertando-se na rua. Para a cidade ou para as vilas, gente que vem ou que vai.

Lusco-fusco. A rua parece inchar.

Bacanaço sorri. O pedido gritado da cega que pede esmolas. Gritando, exigindo. A menina chora, quer sorvete de palito, não quer saber se a mãe ofega entre pacotes. Bacanaço sorri.

O sinal se abriu e nova carga de gente, dos lados da Lapa-de-Baixo, entope a rua. Gente regateia preços, escolhe, descompra e torna a escolher nas carrocinhas dos mascates, numerosas. Alguns estenderam seus panos ordinários no chão, onde um mundão de quinquilharias se amontoam. E preços, ofertas, pedidos sobem numa voz só. Bacanaço sorri.⁵⁰

Assim como acontece com a visão no lusco-fusco, período de passagem do dia para a noite que torna mais difícil ao olho humano discernir as imagens, os sons mecânicos e humanos se mesclam na paisagem auditiva, formando uma massa sonora inicialmente confusa para os ouvidos. Misturado às sensações do próprio personagem, o narrador, aos poucos, diferencia os sons que compunham o bairro da Lapa na metade do século XX, já àquela altura um ponto comercial importante para a cidade. A descrição parte dos meninos vendendo jornal no grito, aproveitando o horário que as pessoas deixavam postos de trabalho e se dirigiam para suas casas ou compromissos em outros pontos da cidade. Os jovens jornaleiros ambulantes atuavam como agentes da comunicação, espalhando notícias e melodias para atrair a atenção dos transeuntes. Depois de destacar aspectos visuais que remetem ao aumento da quantidade de pessoas nas ruas, o narrador desloca sua atenção para os sons mecânicos: bondes, buzinas, motonetas e caminhões. De repente, esses sons já encobriram o grito dos vendedores de jornais, “esquecidos” no começo da descrição. Após a pausa para um sorriso, a concentração de Bacanaço é transferida outra vez para os sons das vozes. Uma senhora que pede esmolas, disputando espaço com o choro de uma criança que quer sorvete. A descrição encerra focando novamente os gritos dos mascates que negociam produtos nas calçadas. A voz humana ainda se fazia ouvir, apesar da forte concorrência dos sons mecânicos.

Ao misturar imagens e sons, traduzindo para a escrita a bagunça visual e auditiva que atingia o malandro em seus sentidos, a narrativa de João Antônio produz um profundo efeito de sinestesia no leitor. É como se pudéssemos ouvir, através das representações suscitadas pelas palavras, os sons que ressoam da paisagem. Com linguagem vibrante, o autor usa expressões associadas ao tato e ao paladar para descrever aspectos sonoros, construindo imagens sinestésicas nas passagens: *Bondes rangiam nos trilhos e as buzinas comem o ar*. Para o historiador que lida com documentos escritos e se dispõe a investigar as sensibilidades,

⁵⁰ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Editora 34, 2020. p.102.

descrições dessa natureza constituem um veículo importante de acesso aos sons do passado. Nesse percurso, o conceito de sinestesia foi empregado como ferramenta interpretativa e se constituiu como um artefato importante para apreender os elementos sonoros contidos nos documentos escritos. O filósofo francês Merleau-Ponty chamou a atenção para a comunicação entre os sentidos e para a sinestesia:

Os sentidos comunicam-se entre si e abrem-se à estrutura da coisa. Vemos a rigidez e a fragilidade do vidro e, quando ele se quebra com um som cristalino, este som é trazido pelo vidro visível. Vemos a elasticidade do aço, a maleabilidade do aço incandescente, a dureza da lâmina em uma plaina, a moleza das aparas. A forma dos objetos não é seu contorno geométrico: ela tem uma certa relação com sua natureza própria e fala a todos os nossos sentidos ao mesmo tempo em que fala à visão. [...] Da mesma maneira, no ruído de um automóvel ouço a dureza e a desigualdade dos paralelepípedos, e com razão fala-se em um ruído “frouxo”, “embaçado” ou “seco”. Se se pode duvidar de que a audição nos dê verdadeiras “coisas”, pelo menos é certo que ela nos oferece, para além dos sons no espaço, algo que “rumoreja” e, através disso, ela se comunica com os outros sentidos.⁵¹

Descrita pelo filósofo francês de maneira poética e didática, a comunicação entre os sentidos está ancorada nos conceitos de unidade do corpo e do “eu engajado no mundo”.⁵² Mas além daquilo que o ser humano percebe internamente, fazendo uso da comunicação entre os sentidos, existe a comunicação que ele estabelece com o outro, quando faz uso da linguagem para narrar a sua experiência. O historiador que pretende, portanto, acessar sensibilidades do passado, se ampara na linguagem como produtora de sentido e, mais do que isso, como “tomada de posição do sujeito no mundo”.⁵³ Longe de se constituir como ferramenta inofensiva, a linguagem cria pensamento e o consoma.⁵⁴ Assim como os sons, as palavras estão inseridas em uma cultura e produzem significado. Tanto os sons humanos, como o som das máquinas, são percebidos dentro do mundo onde ecoam e reverberam a partir de um sistema de significados, ou seja, uma cultura previamente existente a sua manifestação, uma realidade histórica. E é função do historiador da cultura, interessado em revelar as sensibilidades do passado, justamente fazer emergir essa realidade subjacente aos discursos e expressões encravadas nos documentos.

⁵¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018, pp.308-309.

⁵² “O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles”. Idem, p. 122 e 206.

⁵³ “O que então exprime a linguagem, se ela não exprime pensamentos? Ela apresenta, ou antes ela é tomada de posição do sujeito no mundo de suas significações”. Idem, p.262.

⁵⁴ “Assim a fala não traduz, naquele que fala, um pensamento já feito, mas o consoma”. Idem, p.242.

Empregando a fenomenologia de Merleau-Ponty como ferramenta interpretativa, no intento de apreender significados e sentidos envolvidos nas atividades sonoras da cidade de São Paulo na primeira metade do século XX, acessei documentos escritos, muitos deles com narrativas sinestésicas e descrições densas, assim como fotografias e documentos sonoros.⁵⁵ A diversidade da documentação analisada permitiu distinguir alguns dos sons ouvidos nos espaços da região central e nos bairros arredores, assim como estabelecer semelhanças e diferenças entre eles. Também possibilitou descortinar a maneira como os músicos eram percebidos pelas autoridades, por jornalistas e escritores, e de que forma eles mesmos se percebiam. Outro aspecto de interesse foram as formas como os diferentes estratos sociais interagiram musicalmente entre si e com as novas sonoridades mecânicas que surgiram na medida em que as tecnologias avançaram.

A proposta de estudar a cidade de São Paulo na primeira metade do século XX, com o objetivo de contribuir para a compreensão das sonoridades que circulavam e disputavam espaço na região central durante o período inicial de desenvolvimento do rádio, assim como as transformações nas sensibilidades envolvidas nos atos de escuta e produção sonora, foi amparada por uma gama de documentos de caráter literário e jornalístico, assim como fontes policiais e do sistema judiciário. Fotografias, entrevistas, discos e filmes também contribuíram para compor, construir e analisar os fatos e eventos históricos envolvidos nesta narrativa. Esses diversos materiais foram acessados em arquivos, públicos e privados, alguns deles disponíveis na internet.⁵⁶ Quanto aos arquivos privados, dois deles, originados de coleções pessoais, tiveram especial importância para esta pesquisa. A coleção de José Manuel Ginjo, que guarda fotos e materiais de trabalho e da memória do seu pai, o fotógrafo Avelino Ginjo, e a coleção de Matilde de Luthis, esposa de Adoniran, que deu origem ao acervo batizado com o nome do sambista.⁵⁷

⁵⁵ No campo da análise das fotografias, os trabalhos de Boris Kossoy se mostraram valiosos quanto a maneira de abordar, analisar e interpretar as imagens. KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014 e KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2020.

⁵⁶ Estão acessíveis na web, entre outros, os acervos do Instituto Moreira Salles, do Museu da Imagem e Som de São Paulo, da Biblioteca Nacional Digital e dos jornais Folha de São Paulo e O Estado de São Paulo, todos amplamente utilizados ao longo desta pesquisa.

⁵⁷ Com base na coleção cuidadosamente organizada por Matilde de Luthis, o Acervo Adoniran Barbosa passou por diversas instituições, com dificuldades para firmar local. Após permanecer em exposição no coração da cidade, no antigo cofre do Banco do Estado de São Paulo, na Praça Antônio Prado, foi catalogado pela Universidade de São Paulo no início dos anos dois mil e permaneceu por anos guardado na casa de familiares e amigos. Hoje, o acervo se encontra armazenado na Galeria do Rock, enquanto alguns itens estão em exposição no Farol Santander. Trata-se do mesmo prédio onde o acervo ficou em exposição no cofre. Naquele exato local, ponto de origem da Avenida São João, até 1905 ficava localizada a Igreja do Rosário dos Homens Pretos e o cemitério contíguo, que serão abordados no primeiro capítulo desta tese.

Dentre a multiplicidade de documentos que possibilitam acesso a vestígios do passado, um dos caminhos encontrados foi pela via da documentação policial. Pesquisei os documentos produzidos pela polícia paulista durante a primeira metade do século XX, disponíveis no Arquivo do Estado de São Paulo.⁵⁸ A procura foi por casos de vadiagem, desordem, escândalo e arruaça, associados à produção sonora na capital. Relatórios das delegacias da região central, ofícios, livros de movimentação de presos, livros de queixas e reclamações, assim como relatórios de inquéritos, foram alguns dos conjuntos de documentos que ajudaram a colocar-me em contato com os sons da cidade e a maneira como eram interpretados pelas autoridades policiais no período. Esses documentos, de caráter mais “rasteiro”, pois elaborados durante os primeiros contatos da polícia com o suposto ato infracional, ou que exprimem as relações burocráticas entre as delegacias e os demais órgãos de poder estadual, assim como secretarias e outras entidades civis, adquiriram mais potência interpretativa quando colocados em perspectiva com as outras trilhas perseguidas.

Com o intuito de aprofundar algumas análises realizadas a partir da documentação policial acumulada no Arquivo do Estado de São Paulo, o segundo caminho percorreu documentos produzidos por processos jurídicos relativos à crimes de vadiagem, escândalo e desordem, nas primeiras décadas do século XX. Tais materiais puderam ser acessados, com muita dificuldade, por meio do Arquivo do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo (ATJSP).⁵⁹ Infelizmente, a estrutura e a organização do referido arquivo não favorecem a atuação dos pesquisadores. O ambiente é inóspito e pouco acolhedor. A documentação não está organizada em ordem cronológica ou sequencial, tampouco em fundos ou coleções, o que dificulta bastante o processo de pesquisa. Tivemos acessos a volumes de caixas não especificadas e só soubemos o conteúdo ao abri-las. Infelizmente, boa parte dos processos se encontravam em estado de deterioração e não são raros aqueles que faltam informações ou pedaços do documento, por marcas de fogo ou umidade. Ao acessar o conjunto de caixas do Arquivo Judiciário a que nos foi concedido acesso, sem prévio conhecimento do conteúdo, busquei processos relativos a crimes como vadiagem e reincidência em vadiagem, numerados no Código Penal de 1889 sob as rubricas 399 e 400, respectivamente.

⁵⁸ Esse conjunto de documentos foi acessado em diversas empreitadas, realizadas entre 2013 e 2019. Os documentos são conhecidos informalmente como “Caixas Azuis”, sendo que outra denominação, mais formal, é “Documentos da Acadepol”.

⁵⁹ Nessa empreitada estive sempre acompanhado da historiadora, amiga e colega Maíra Rosin, que na época era doutoranda da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Maíra possui larga experiência com a documentação do Tribunal de Justiça e conhecia, na época, os meios para acessá-la. A ela, agradeço pela parceria, por indicar e percorrer caminhos comigo e pela generosidade em compartilhar suas experiências.

As documentações policiais e do sistema judiciário, de caráter mais “rígido”, foram contrastadas com fontes mais abrangentes, como diários de notícias, semanários paulistas e nacionais, revistas voltadas para a indústria da cultura, além de depoimentos orais coletados por mim ou por outros pesquisadores, principalmente aqueles disponíveis no Acervo do Museu da Imagem e Som de São Paulo (MIS-SP). Nessa trilha, busquei uma abordagem qualitativa, tendo realizado coletas pontuais de depoimentos e entrevistas com pessoas que estiveram relacionadas aos fenômenos sonoros em pauta ou parentes imediatos de protagonistas de eventos importantes para essa pesquisa, com o objetivo de extrair informações e confirmar ou descartar hipóteses construídas com base nos documentos encontrados. Inserida no primeiro grupo está a entrevista realizada, por exemplo, com Seu Carlão do Peruche, tradicional sambista paulistano nascido em 1930, que foi engraxate durante a infância e adolescência, na década de 1940. No segundo caso, se mostraram valiosas as duas entrevistas realizadas com José Manoel Ginjo, filho do fotógrafo Avelino Ginjo, que produziu o mais precioso documento encontrado ao longo desta pesquisa, relacionado às rodas de samba organizadas por negros em São Paulo. Trata-se de um ensaio fotográfico, parcialmente inédito, contendo 45 imagens clicadas em 1946, na região do bairro das Perdizes. Dez fotos do referido ensaio, presentes nesta tese, estão sendo publicadas pela primeira vez. Em relação a entrevistas realizadas por terceiros, no arquivo do MIS-SP tivemos acesso, por exemplo, a entrevista do sambista Alberto Alves da Silva, conhecido no universo do samba como Seu Nenê da Vila Matilde, efetuada durante projeto de História Oral focado na memória do carnaval paulistano, idealizado e liderado pela pesquisadora Olga Von Simson na década de 1980.

Após esse amplo e variado trabalho documental, a síntese em forma de tese acabou organizada em quatro capítulos, que seguem ordem cronológica e desenvolvem os três temas apresentados no título. Todos eles trazem propostas de escuta, que estão assinaladas por (♪) e acompanhadas pelos respectivos links de acesso no rodapé. O capítulo I, *Casa véia, palacete assobradado*, abrange as três primeiras décadas do século XX, destacando os sons produzidos por seresteiros, bandas civis e marciais na região central da cidade de São Paulo, assim como as disputas simbólicas em torno das sonoridades de dois espaços: o antigo Largo do Rosário e a Praça do Correio. Partindo da sensibilidade de dois compositores distantes no tempo e no espaço, o autor de óperas italiano Giuseppe Verdi e o carioca Noel Rosa, criador de sambas e marchas, o capítulo apresenta o personagem que conduz a narrativa da tese, ainda através do seu nome de batismo, João Rubinato. Ao final do capítulo, é analisado o

samba *Minha vida se consome*, uma das primeiras composições do então aspirante a artista radiofônico, que em 1933 foi morar na Ladeira Porto Geral para vender tecidos, mas acabou se encantando pelos sons das esquinas paulistanas.

O capítulo II, *Foi aqui, seu moço*, inicia investigando os indivíduos enquadrados pelas autoridades como “vadios” e “desordeiros” nas primeiras décadas do século XX, por produzirem sons nas ruas. A investigação ocorreu no intuito de analisar de que modo as forças policiais lidavam com os sons e corpos que os produziam. As sonoridades disseminadas por trabalhadores ambulantes e seresteiros foram, quase sempre, associadas a um suposto passado que a nova dinâmica urbana, imposta pela elite dominante, tentava apagar. Na medida em que São Paulo se modernizava, novos ruídos surgiram e outros se acentuaram a partir das inúmeras reformas ocorridas na região central, produzindo disputas entre grupos que ocupavam ruidosamente a cidade. O advento da radiofonia foi um dos eventos marcantes da dinâmica urbana e possibilitou profundas mudanças na maneira como os sons eram percebidos e interpretados pelos paulistanos. O novo veículo de comunicação, que se popularizou ao longo da década de 1930, também permitiu que diversos personagens da trama urbana vislumbrassem oportunidades para atuar como compositor, cantor ou instrumentista, principalmente pela porta de acesso inaugurada pelos populares programas de calouros. O capítulo aborda, ainda, os primeiros anos de Adoniran no rádio, marcados pela instabilidade, e se estende até ele alcançar sucesso como radioator na Record, em parceria vitoriosa com o produtor Osvaldo Moles, no início da década de 1940.

Aspectos da vida sonora da década de 1930 são apresentados no capítulo III, *Eu, Mato Grosso e o Joca*, especificamente os sons associados ao carnaval, assim como os agentes envolvidos na manifestação e as disputas e negociações em torno da ocupação dos espaços da região central durante o festejo. A principal documentação utilizada neste trecho do trabalho foi produzida pelos periódicos paulistanos e os cronistas que cobriram as festas do Momo ao longo dos anos 1930. São apresentados personagens importantes da folia paulistana, como Elpídio de Faria, um dos líderes das novas escolas de samba, que passaram a existir na cidade e competir com os tradicionais cordões e ranchos a partir de 1936. Também foram apresentados, ao longo do capítulo, alguns dos sambistas paulistanos, instrumentistas, intérpretes e compositores, e suas produções, que nem sempre alcançavam as rádios, assim como termos e expressões utilizadas para adjetivar e descrever a prática do samba na cidade, que foram disseminadas por composições e notícias.

Finalmente, o capítulo IV, *Construímos nossa Maloca*, aborda a década de 1940 e se estende até 1955, ponto final da narrativa. O trecho está focado em três documentos específicos, uma reportagem, um conjunto de fotos e uma canção. Primeiro, é apresentada e analisada a reportagem intitulada *Gurufim – o samba da morte*, escrita pelo jornalista paulistano Nelson Motta e publicada na revista *O Cruzeiro* em 1946.⁶⁰ O texto de Motta foi acompanhado por 8 fotografias, que apresentam um grupo de sambistas negros realizando uma roda de samba, e foram elencadas de um ensaio fotográfico mais amplo clicado por Avelino Ginjo nas Perdizes. Ao longo da primeira parte do capítulo, são narradas as histórias por trás da publicação, do grupo retratado nas fotos e dos instrumentos utilizados. São analisadas, também, as trajetórias dos jornalistas e de que forma eles estiveram relacionados com o grupo de sambistas, assim como com a manifestação musical retratada. O terceiro documento analisado, a canção *Saudosa Maloca*, marca o ponto final da pesquisa. Após o fracasso da gravação feita por Adoniran em 1951, o lançamento da canção na interpretação dos Demônios da Garoa, em 1955, representou o primeiro sucesso em âmbito nacional da parceria entre compositor e intérpretes. No trecho final da tese são descortinadas as histórias subjacentes ao sucesso da obra e suas diferentes gravações, mostrando como a composição e o arranjo exitoso dos Demônios estiveram relacionadas aos sons das ruas e dos trabalhadores ambulantes paulistanos.

Para não esquecer, as considerações finais tratam dos ecos que reverberam algumas das histórias narradas ao longo da tese. Dois monumentos atualmente expostos na região central de São Paulo e a memória por trás deles compõe o mote para pensar a canção *Saudosa Maloca* como um monumento imaterial da cidade. São apresentados também trechos das obras de Carolina Maria de Jesus e João Antônio, escritos após 1955, e que retratam as sensibilidades dos indivíduos marginalizados e suas práticas. Em *Quarto de Despejo* e *Malagueta, Perus e Bacanaço*, as classes subalternas ocupam o papel de protagonistas e contam, eles mesmos, as suas histórias.

⁶⁰ Pai do jornalista, compositor e escritor Nelson Motta Filho.

Capítulo I – “Casa véia, palacete assobradado”

Verdi e Rosa

Em janeiro de 1901, aos 87 anos, o renomado compositor italiano Giuseppe Verdi estava acamado no *Grand Hotel*, em Milão. Após sofrer um derrame, sua condição de saúde era bastante frágil. Preocupados com os ruídos urbanos que alcançavam o cômodo do enfermo, principalmente aqueles advindos das carruagens e charretes, os cidadãos milaneses, junto com a direção do hotel, adotaram uma série de medidas para evitar que os sons das ruas chegassem aos ouvidos do operista, pretendendo assim garantir ao músico maior conforto em seus últimos dias de vida. Veículos tiveram rotas alteradas, carruagens foram obrigadas a circular na menor velocidade possível e os condutores de trem foram impedidos de fazer soar as campainhas.⁶¹ Houve até mesmo uma iniciativa de cobrir com palha as vias no entorno do hotel, para diminuir o ruído das ferraduras nas ruas de pedra.⁶² Conhecendo a índole rigorosa do ídolo e sua predileção por trabalhar em silêncio, as medidas foram tomadas pela comunidade milanese com base na ideia de que os ruídos urbanos poderiam causar desconforto aos ouvidos sensíveis do compositor, aumentando ainda mais o seu estado de sofrimento causado pela doença. As providências também podem ser interpretadas como manifestação de respeito e carinho, modo simbólico da população reconhecer a importância do músico para o país recém unificado e para a cidade de Milão em especial. Além de criar inúmeras obras musicais que marcaram o espírito nacionalista italiano e popularizaram ainda mais a ópera nas províncias que formavam a península, Giuseppe Verdi fundara em Milão, já nos últimos anos de sua vida, uma casa de repouso para músicos, chamada *Casa di Riposo per Musicisti*.⁶³

⁶¹ “From the day Verdi become ill, the Grand Hôtel and the City of Milan made especial efforts to control the noise and traffic around the hotel. Some vehicles were rerouted; carriages were ordered to move at the slowest possible speed; tram conductors were told not to ring the bell as they passed.” PHILLIPS-MATZ, Mery Jane. *Verdi: a biography*. Nova Iorque, Oxford Univesity Press, 1993. p.761.

⁶² “É verdade que os congestionamentos nas cidades são anteriores ao evento do automóvel. Já aconteciam nos centros urbanos nas épocas das charretes e carruagens e acarretavam grandes transtornos. Em 1901 em Milão quando Giusseppe Verdi estava acamado no *Grand Hotel* (acabou falecendo ali) os moradores da cidade espalharam palhas nas ruas próximas, para o barulho não incomodar e aumentar o sofrimento do compositor”. OLIVA, Jaime Tadeu. *A cidade sob quatro rodas. O automóvel particular como elemento constitutivo e constituidor da cidade de São Paulo: o espaço geográfico como componente social*. São Paulo, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Departamento de Geografia. Tese de Doutorado. 2004, p.168.

⁶³ A instituição funciona até hoje e é conhecida popularmente como *Casa Verdi*.

Ocorre que, ao longo da sua trajetória, Giuseppe Verdi não forneceu indícios de se importar tanto com o repouso alheio, já que muitas vezes, principalmente quando era jovem adulto e morava em Milão, estudou, tocou ou compôs de madrugada, sempre fazendo uso do piano. Tal situação, inclusive, algumas vezes o levou a ter problemas com a vizinhança, no tempo em que ainda não era tão famoso. O período noturno, em geral, eram os momentos em que o jovem Verdi conseguia encontrar o silêncio e a tranquilidade que considerava necessários ao seu trabalho. Além disso, a inspiração, como bem sabem os compositores, não tem hora marcada e muitas vezes visitava o operista nas altas horas da noite, forçando-o a deixar o leito repentinamente para ir ao piano. É sabido também que o maestro gostava muito de trabalhar e, nesse sentido, não havia hora e nem lugar que o impedisse de dar vasão ao seu ímpeto produtivo. No final da vida, o músico cultivava o costume de tocar o instrumento de manhã bem cedo, provavelmente porque tinha, àquela altura, abandonado a tradição de compor de madrugada, trocando o horário noturno pelo matutino. Além disso, quanto mais cedo, menos ruídos urbanos capazes de atrapalhar a sua música. O hábito, que ficou registrado aos brasileiros por meio de uma crônica publicada no jornal *Correio Paulistano* em 1914, serve também como mais um testemunho do respeito e admiração dos cidadãos italianos para com o ídolo parmesão:

Um crítico alemão bastante reputado, Felix Philippi, andava jornadeando na Itália e alojara-se em Roma no 'Hotel de Milão', quando certa manhã, muito cedo, ouvira num quarto próximo alguém pianotear uns compassos do 'Rigoletto', que modularam pouco depois em outra melodia para ele desconhecida. Como não fossem ainda as sete horas, o nosso crítico, escandalizado, tocou pelo criado que o servia e perguntou-lhe como é que permitiam no hotel que, a horas tão matinais, fosse perturbado de tal modo o sonho dos viajantes. Ao que o servo respondeu, tranquilamente, que ao pianista de que se tratava tudo era permitido, visto como se chamava Giuseppe Verdi.⁶⁴

Ruídos musicais eram ouvidos não apenas nos hotéis onde Verdi se hospedava, mas compunham a paisagem sonora das grandes cidades do começo do século XX, tanto quanto ruídos de carroças, ferraduras, sinetas de bonde e trem. E não apenas no continente europeu. Em maio de 1937, pouco mais de trinta e cinco anos depois da morte de Verdi, do outro lado do oceano atlântico e ao sul da linha do equador, mais precisamente na cidade do Rio de Janeiro, o cancionista carioca Noel Rosa experimentou situação inusitada, ao mesmo tempo semelhante à vivenciada pelo crítico alemão em Roma e por Verdi nos últimos dias de vida. Contando 26 anos de idade, acamado em decorrência de uma severa tuberculose, o sambista

⁶⁴ *Correio Paulistano*, 5 de janeiro de 1914, p.3.

de Vila Isabel enfrentava com dificuldades aqueles que viriam a ser os últimos momentos de sua existência física. Na noite de 4 de maio especificamente, enquanto familiares e alguns amigos faziam companhia ao enfermo na sua residência, acontecia um baile noturno na vizinhança.

*Atravessando a janela aberta, a música alegre e estridente do salão de baile, do outro lado da rua, vinha ecoar dentro do quarto em que um homem morria. Os que velavam à sua cabeceira, a esposa Lindaura, os amigos antigos camaradas de noitadas boêmias, que procuravam minorar sua penosa agonia, em dado momento indignaram-se com a música que vinha do baile popular. Consideravam aquilo um desrespeito ao moribundo. Não podiam cerrar as janelas do cômodo devido ao intenso calor que reinava... Já deliberavam ir aos responsáveis pelo salão de dança a dar por encerrada a sessão, ou pelo menos fazer com que os músicos tocassem mais baixo, quando o homem que morria teve um gesto inesperado: penosamente, só erguendo o braço trêmulo, apanhou do criado-mudo uma partitura, que ali estava, de cambulhada com muitas outras. Segurando-a com uma mão, apontou com a outra na direção de onde provinha a música. Já não podia mais falar, e a esposa e os velhos camaradas, estarecidos, só depois de alguns momentos compreenderam o que desejava o agonizante – que a orquestra mambembe do salão de baile executasse a partitura. Discutiram entre si, acaloradamente, da conveniência de satisfazer aquele último capricho, o doente sem desfrutar por um segundo a folha de papel que lhes havia entregue. Finalmente, concordaram em levar ao maestro da banda a partitura... Momentos depois ao retornarem ao quarto humilde a orquestra da gafeira estrugia, atacando entusiasticamente os acordes iniciais de uma marchinha carnavalesca, fadada a estupendo sucesso:
- ‘Quando eu morrer não quero choro nem vela
quero uma fita amarela
gravada com o nome dela...’⁶⁵*

A morte de Noel Rosa, figura destacada da música nacional, logo correu a boca da população local, redundando em inúmeras versões para o fato, todas muito parecidas, mas com pequenas variações.⁶⁶ É pouco provável que a cena tenha se dado exatamente da maneira narrada acima, na crônica escrita por Frederico Branco para o *Correio Paulistano* em 1953, mais de quinze anos depois da morte do sambista. Por outro lado, as demais variantes convergem para o mesmo enredo, de modo que é possível acreditar que se o fato não se deu exatamente da maneira narrada por Branco, também não foi muito diferente. Outra versão do ocorrido, publicada na capa de um periódico carioca no dia seguinte à morte

⁶⁵ *Correio Paulistano*, 16 de agosto de 1953. p.24. Texto de Frederico Branco: “História da vida e da morte de Noel Rosa, o boêmio que universalizou Vila Isabel”. *Fita Amarela* é um samba e não uma marchinha, foi gravada por Francisco Alves e Mário Reis em 1932 e tornou-se um sucesso estrondoso no carnaval do ano seguinte.

⁶⁶ A única exceção foi a versão narrada por Bucy Moreira aos autores de uma das biografias de Noel, certamente com uma dose de picardia: “Conta-se muita história por aí, tudo mentira. Noel Rosa, pode escrever no seu livro, morreu nos meus braços. Sim, nos meus braços”. MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Linha Gráfica Editora, Editora UnB, 1990. p.467.

do “Poeta da Vila” e citada na biografia escrita pelos jornalistas Máximo e Didier, cravou que Noel teria solicitado à banda o seu samba *De Babado* ao invés de *Fita Amarela*:

O cantor querido do povo carioca expirou ao som do samba De Babado de sua autoria. Foi sua última vontade. Pressentindo a sua hora final, Noel Rosa, que ouvia os acordes de uma orquestra próximo à sua residência, pediu que tocassem uma de suas composições. Transmitida a solicitação, a família vizinha atendeu. E o cantor do morro e da cidade, que guardava o leito desde algum tempo, atacado de pertinaz enfermidade, ficou atento à música. Em dado momento, a esposa e a progenitora do compositor notaram que uma lágrima corria pela face do enfermo. Era o fim de Noel Rosa que cerrava as pálpebras para sempre.⁶⁷

Detalhes e dramaticidades à parte, é interessante perceber nas duas narrativas de morte, de Giuseppe Verdi e Noel Rosa, sensibilidades bastante diferentes em relação aos sons que invadiam as residências dos enfermos. Os casos apresentam percepções e reações distintas aos ruídos que marcavam a vida nas grandes cidades, como eram, já no começo do século XX, Milão e Rio de Janeiro. Encontros musicais e festas compunham a paisagem sonora do ambiente urbano tanto quanto o barulho das carruagens ou os apitos dos trens e das fábricas. No enredo da morte do maestro italiano, porém, tais ruídos eram indesejados e por isso precisavam ser atenuados e reprimidos. Já no contexto carioca, as sonoridades externas ao quarto foram bem recebidas pelo doente.⁶⁸

Os episódios revelam aspectos interessantes do imaginário e das memórias que foram construídas em torno dos ouvidos dos dois compositores. Longe de se constituírem como sensibilidades inatas, as percepções auditivas de Verdi e Rosa são produtos dos seus tempos, dos seus lugares e contextos culturais. Nesse sentido, é possível afirmar que o século XIX, vivenciado por Verdi em sua quase totalidade, foi menos ruidoso comparativamente ao século XX, o que certamente contribuiu para que o maestro tenha sido registrado como um personagem mais sensível aos ruídos urbanos, pelo menos em comparação ao compositor carioca. Além disso, Verdi nasceu e viveu até a adolescência no ambiente rural de Roncole, fração comunal da pequena e silenciosa cidade de Busseto, localizada na província de Parma e que se organizava em torno da agricultura.⁶⁹ Nesse contexto, os estímulos auditivos aos quais esteve acostumado na infância estavam mais associados aos sons da natureza e dos

⁶⁷ O Globo, 5 de maio de 1937. Edição Vespertina, primeira página.

⁶⁸ O silêncio por ocasião da morte em muitas culturas é considerado um sinal de respeito ao morto e à dor dos familiares. Mas isso está longe de ser uma regra universal, existem culturas que vivenciam o contexto da morte e do luto através de canto e dança, como será visto adiante.

⁶⁹ Depois da morte do compositor, a comuna onde ele nasceu teve o nome alterado para Roncole Verdi, tamanha a importância do mastro para a região e seus habitantes.

animais da região. Do ponto de vista musical, é reconhecido o encanto que as filarmônicas que circulavam pelas comunas rurais da região de Busseto imprimiram no jovem Giuseppe, além da relação que ele estabeleceu, ainda pequenino, com um músico ambulante que aparecia frequentemente na bodega de seu pai para tocar violino em troca de vinho e pão.⁷⁰ Outro aspecto importante da formação musical de Verdi foi sua relação com a igreja da cidade de Busseto, onde estava localizado o órgão em que ele aprendeu os primeiros acordes. Presença marcante em toda península italiana, a religiosidade católica impõe silêncio em muitas das suas atividades rituais, fator que seguramente constituiu um aspecto da sensibilidade auditiva de Verdi.⁷¹

Nascido em Vila Isabel, subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, em dezembro de 1910, Noel Rosa desenvolveu sua sensibilidade auditiva em um contexto permeado por ruídos urbanos de máquinas e buchicho de gente, recebendo estímulos musicais advindos cotidianamente dos pregões dos vendedores ambulantes, das serenatas, rodas de choro e batucada que se espalhavam pelos morros e asfaltos da então capital do Brasil. No contexto ritual, Noel Rosa logo cedo testemunhou os desfiles dos cordões e ranchos cariocas durante o carnaval. Participou também dos sonoros préstitos e festejos religiosos que compunham a realidade fluminense, como a popular Festa da Penha. De modo geral, parece ter sido tranquila a adaptação dos seus ouvidos às sonoridades urbanas. Mais do que isso, é possível afirmar, com uma dose de romantismo, que tudo se deu como uma cena de amor à primeira vista. Segundo o próprio Noel confidenciara ainda jovem a um amigo, os ruídos urbanos, misturados às músicas das ruas de Vila Isabel, atraíam fortemente sua atenção desde pequeno:

*O pai o fizera estudar, à custa de imenso sacrifício no Ginásio de S. Bento, de onde saiu para a faculdade de medicina. Todavia, naquele tempo, menino ainda, já escrevia a um companheiro: ... 'qualquer melodia, seja qual for, exerce sobre mim irresistível atração; os instrumentos parecem falar diretamente para mim, a música me põe a sonhar, seja uma simples canção de ama-seca ninando criança ou a rude música urbana, com o estrondejar dos bondes, a grita das buzinas, os pregões dos ambulantes...'*⁷²

⁷⁰ *La Vita di Verdi*, Renato Castellani, 1982, Itália, França e Alemanha.

⁷¹ *A Casa Verdi*, planejada e fundada pelo compositor para receber músicos de ópera aposentados, possui até hoje normas rígidas de silêncio, para melhor descanso dos seus moradores. O filme *Il Bacio di Tosca*, dirigido por Daniel Schmid e lançado em 1984, retrata a vida dos artistas aposentados na *Casa di Riposo per Musicisti*. As primeiras cenas do documentário produzem um contraste entre o ruído advindo do trânsito das ruas de Milão e o interior silencioso da casa, subitamente interrompido pelo soar de um telefone na recepção. *Il Bacio di Tosca*. Dir: Daniel Schmid, 1984.

⁷² *Correio Paulistano*, 16 de agosto de 1953, p.24. Texto do jornalista Frederico Branco.

O contraste entre os ouvidos de Verdi e Rosa parece ecoar a maneira como suas obras eram apresentadas ao público. É como se o momento de morte dos compositores reproduzisse o contexto de execução das suas músicas. Acostumado a ter suas óperas apresentadas para a alta sociedade italiana, em teatros como o Alla Scala, na cidade de Milão, estruturado para evitar que os ruídos urbanos invadissem a sala de concerto, Verdi prezava que suas composições fossem ouvidas sob rigorosos protocolos de silêncio, longe de ruídos que pudessem atrapalhar o dedicado exercício da escuta ou a performance dos músicos e cantores. Embora ideal, é improvável que tal contexto tivesse de fato se verificado em todas as ocasiões que as óperas de Verdi foram executadas, já que manifestações do público, tanto de entusiasmo como de desagrado, eram comuns nos teatros italianos durante as primeiras décadas do século XIX, por vezes impedindo até mesmo que o espetáculo chegasse ao seu final, sobretudo no caso de uma ópera que desagradasse aos espectadores.⁷³ Por outro lado, é sabido que a música popular de Noel Rosa não necessitava de tanta cerimônia para acontecer. Ou então, o cerimonial era bastante diferente. Sabe-se que o compositor carioca era um boêmio contumaz e tinha por hábito compor e cantar seus sambas nas ruas e no sereno, nos botecos da Vila Isabel e outros bairros musicais do Rio de Janeiro, sem se preocupar muito com os ruídos ao redor. A música do compositor carioca brotava e se integrava à rua e ao ruidoso contexto urbano, ao passo que a música operística, notadamente da segunda metade do século XIX, exigia uma espécie de suspensão dos ruídos da cidade para ser mais bem apreciada.

Em São Paulo, na primeira metade do século XX, as composições desses dois personagens marcantes da história musical ecoavam nas ruas, teatros e rádios, entre as transformações da cidade que avançava rumo à tão sonhada modernização. Paradoxalmente, as diferentes sensibilidades auditivas expressas nas histórias que retrataram os últimos instantes das vidas de Verdi e Rosa se manifestavam entre os habitantes, havendo ouvidos menos e mais tolerantes aos sons urbanos. Através da imensa comunidade italiana que chegava em busca de melhores condições de vida, a música de Verdi, assim como de outros compositores italianos de ópera, ocupava espaço desde o final do século XIX, nas ruas e nos teatros. Os sambas de Noel, por sua vez, chegaram na década

⁷³ “The theatre, like a monastery or convent, had an idiom all its own”. PHILLIPS-MATZ, Mery Jane; op. cit., p.97. Nem sempre os protocolos de silêncio nas salas de concertos eram seguidos, fosse na Itália da primeira metade do século XIX, seja na São Paulo do início do século XX, onde as apresentações de óperas eram muitas vezes acompanhadas por ruidosas participações do público. Sobre o assunto, relacionado ao contexto paulistano, 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.

de 1930, principalmente através das ondas radiofônicas e dos astros do *broadcasting* carioca, que vinham fazer temporadas nas emissoras, boates e teatros da terra da garoa. E todas essas sonoridades se misturavam e espalhavam pelas ruas através das bandas de música, no cantar dos ambulantes, boêmios, trovadores, seresteiros e sambistas. Os paulistanos, habituados às canções de Verdi e ao mesmo tempo inseridos em um contexto urbano recheado de ruídos, vozerios, sons de máquinas, pregões de vendedores ambulantes e, principalmente, a partir da década de 1930, das diversas músicas que ecoavam através do rádio, transitavam assim entre esses dois polos de sensibilidade, enquanto a cidade crescia em espaço, verticalidade e gente.

Largo do Rosário

O silêncio por ocasião da morte e do sepultamento é considerado, em algumas culturas, um sinal de respeito ao morto e ao luto dos familiares, além de um gesto de conexão com o sagrado.⁷⁴ Mas tal interpretação está longe de ser uma regra universal. Existem tradições que vivenciam o contexto da morte e do luto por meio do canto e da dança, como uma verdadeira festa.⁷⁵ Na São Paulo do século XIX, uma parcela da população afrodescendente da cidade ritualizava o luto através de cerimônias que envolviam batuques e versarias. No antigo cemitério localizado no terreno da velha Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, construída no coração do triângulo central, ainda no século XVIII, por iniciativa de escravizados e negros libertos que compunham a Irmandade do Rosário dos Homens Pretos, a comunidade organizava cerimônias de sepultamento que

⁷⁴ Nos capítulos 3 e 4 do seu livro *História do silêncio: do Renascimento aos nossos dias*, Alain Corbin analisa a relação do silêncio com o sagrado e com Deus durante o período da renascença. CORBIN, Alain, *História do silêncio: do Renascimento aos nossos dias*, Petrópolis-RJ: Vozes, 2021.

⁷⁵ O historiador João José Reis abordou o tema com foco em uma revolta ocorrida na Bahia durante o século XIX, contra a proibição de sepultamento nas igrejas. O capítulo 6, em especial, analisa antigos cortejos fúnebres que envolviam sons, cantos e danças. (REIS, João José. *A morte é uma festa: Ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022). Entre os Basanga de Shaba, da atual República Democrática do Congo, as cerimônias fúnebres ocorrem um ano após o falecimento da pessoa e “têm o caráter de uma festa popular ao nível de toda a aldeia”. (MUNANGA, Kabengele. “Crenças, ritos e práticas relativos a morte entre os Basanga de Shaba (Zaire)”. In: *A morte e os mortos na sociedade brasileira*, José de Souza Martins (org.), São Paulo: Editora Huicitec, 1983, p.214). Para citar um exemplo recente, durante os primeiros meses da pandemia “viralizaram” nas redes sociais vídeos e memes com trechos de cerimônias de sepultamento realizadas por carregadores de caixão dançarinos de Gana, país do ocidente africano. Conhecidos como *pallbearers*, o grupo é contratado para carregar caixões enquanto dançam conjuntamente. A cerimônia é realizada por encomenda dos familiares do morto, como forma de celebrar a vida, quando a pessoa falecida é alguém idoso, que viveu bastante tempo. O jornal El País, em sua versão em português, publicou uma matéria sobre o assunto. < <https://brasil.elpais.com/verne/2020-04-14/carregador-de-caixao-uma-profissao-comum-em-gana-que-virou-meme-internacional.html> > (Último acesso em junho de 2022).

espalhavam sons pelas ruas da cidade.⁷⁶ Antônio Egídio Martins, em texto amplamente reproduzido por pesquisadores que estudaram a Irmandade do Rosário nas décadas seguintes, assim descreveu as sonoras cerimônias de sepultamento:

O serviço de enterramento de cadáveres nas igrejas ou nos cemitérios contíguos às mesmas era feito, antigamente, por pretos africanos, que, à proporção que iam pondo terra sobre o cadáver, socavam este com uma grossa mão-de-pilão, cantando o seguinte: Zóio que tanto vê. Zi boca que tanto fala. Zi boca que tanto zi comeu e zi bebeu. Zi cropo que tanto trabaiô. Zi perna que tanto andô. Zi pé que tanto zi pisô. E assim iam eles cantando esses e outros despropósitos até acabarem de cobrir com terra a sepultura, sendo que, em consequência de quase todas as irmandades possuírem um só caixão, o cadáver de qualquer dos seus irmãos era sepultado sem o mesmo caixão, voltando este, depois de enterrado o cadáver, para a sacristia da igreja, na qual ficava guardado até o dia em que novamente era pedido para servir a algum irmão falecido de uma daquelas irmandades.

Os moradores das proximidades das mesmas igrejas e cemitérios, por causa das tais cantigas e socamentos de cadáveres, ficavam bastante amedrontados com isso, ouvindo, a alta hora da noite, naqueles lugares, certo rumor que lhes parecia estarem cantando e socando, tratando, logo que podiam, de mudar dos mesmos lugares para outros pontos da Cidade mais distantes das igrejas e cemitérios.⁷⁷

Desde quando São Paulo ainda era um vilarejo acanhado e provinciano, os sons produzidos nos espaços públicos causavam incômodos e geravam disputas entre a elite local e os estratos mais pobres da população.⁷⁸ O enterro de membros das irmandades dentro das igrejas ou em terrenos contíguos era uma tradição na colônia.⁷⁹ No começo do século XIX, no entanto, o Príncipe Regente determinou a construção de cemitérios separados dos terrenos das igrejas, medida que só veio a ser executada, em São Paulo, meio século depois, quando foi construído o Cemitério Público da Consolação, que começou a funcionar em 1858.⁸⁰ Durante a maior parte do período imperial, as sonoras cerimônias de sepultamento ocorreram próximas às igrejas, situação que se transformou, ao menos para a Irmandade do Rosário dos Homens Pretos, somente na década de 1870, quando a Câmara Municipal

⁷⁶ AMARAL, Raul Joviano *Os pretos do Rosário de São Paulo: subsídios históricos*. São Paulo: João Scortecci Editora, 1991.

⁷⁷ MARTINS, Antônio Egídio. *São Paulo Antigo: 1554 a 1910*. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p.328. Este parágrafo e a cantiga contida nele foram reproduzidos em publicações posteriores por Raul Joviano Amaral em *Os pretos do Rosário de São Paulo: subsídios históricos*. São Paulo: João Scortecci Editora, 1991 [2ª Edição] e depois por BRITO, Iêda Marques; em *Samba na Cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural*. São Paulo, FFLCH/USP, 1986.

⁷⁸ BRITO, op. cit., pp.35-37.

⁷⁹ REIS, op. cit.

⁸⁰ AMARAL, op. cit., p.66. A obrigatoriedade da mudança dos enterros e rituais fúnebres para os cemitérios causou uma grande revolta na Bahia, conforme livro já citado. REIS, op. cit.

aprovou a desapropriação do terreno contíguo à igreja, sob o pretexto de ser necessária a abertura de um largo entre as ruas São Bento e do Rosário.

A Câmara Municipal da Capital, achando de muita conveniência a abertura de mais um largo, entre a Rua de São Bento e a do Rosário, resolveu, em sua sessão de 29 de fevereiro de 1872, presidida pelo Tenente-Coronel Bento José Alves Pereira, desapropriar para esse fim, pela quantia de 600, os pequenos prédios e o terreno que servia de cemitério, contíguo à antiga Igreja do Rosário e pertencentes à Irmandade da mesma santa.⁸¹

A nova disposição e ocupação daquele espaço, que vinha sendo utilizado há mais de um século de maneira cotidiana e ritual pela população paulistana de origem africana, marcava a reconfiguração de uma zona essencial para a dinâmica da cidade cujos governantes ambicionavam crescimento e desenvolvimento econômico através, principalmente, das atividades comerciais, foco principal da reforma.⁸² A cerimônia de inauguração do referido Largo e de um chafariz erguido no espaço foi marcada pela presença das autoridades e de uma banda pública, que fez reverberar pelos ares sons muito diferentes daqueles ouvidos durante as cerimônias fúnebres da Irmandade do Rosário. Assim, a nova organização do espaço ficou marcada, em sua inauguração, também pelo gesto sonoro.

Uma vez demolidos os pequenos prédios pertencentes à Irmandade de N. S. do Rosário dos Homens Pretos e que eram situados em um pequeno e torto beco em continuação da Rua da Imperatriz, hoje XV de Novembro, foi o mesmo local transformado no atual Largo do Rosário, mandando a Câmara Municipal, depois de calçado, construir nesse novo largo um chafariz, que foi inaugurado a 7 de setembro de 1874, na presença do Dr. João Teodoro Xavier, presidente da Província, vereadores, chefe de polícia, diversos funcionários públicos e numerosa concorrência de povo.

No mesmo Largo do Rosário esteve, nessa ocasião, postada uma guarda de honra, com bandeira e banda de música, e a Companhia de Aprendizes Artífices, constando a cerimônia de abertura de uma torneira pelo presidente da Província e de outra pelo Dr. Ernesto Mariano da Silva Ramos, presidente da Câmara Municipal.⁸³

As cerimônias de sepultamento, realizadas por iniciativa da Irmandade do Rosário dos Homens Pretos, compunham o que Aprobato nomeou como os “sons coloniais” da São

⁸¹ MARTINS; op. cit., p.325.

⁸² DEAECTO, Marisa Midori; *Comércio e vida urbana na cidade de São Paulo (1889 – 1930)*, São Paulo: Senac São Paulo, 2002, capítulo 4.

⁸³ MARTINS; op. cit., p.326.

Paulo de meados do século XIX.⁸⁴ Além delas, outras atividades associadas a rituais e que também faziam parte das sonoridades paulistanas no mesmo período eram as congadas e batuques, organizados pela mesma irmandade durante os festejos em honra da Santa.⁸⁵ Fora do contexto cerimonial, entre sons cotidianos de sinos e carros de boi, estudantes faziam serenatas no Largo de São Gonçalo, quitandeiras apregoavam doces, cuscuz e empadas no Largo da Misericórdia e uma sonora orquestra de assobios improvisada por alfaiates no meio da Rua do Rosário, na década de 1850, chamava a atenção do então chefe de polícia, que fazia questão de ir ao local pessoalmente acabar com o divertimento.⁸⁶ Encontros musicais compunham a paisagem cotidiana da cidade:

A música popular, como desde tempos mais remotos, essa continuava se fazendo ouvir pelos quatro cantos da cidade e suas redondezas. Inclusive no local em que estacionavam mercadores e quitandeiros. E sobretudo depois do recolhimento de algumas procissões, junto das igrejas de São Bento ou do Rosário dos Pretos, quando os cativos cantavam e dançavam seus sambas, os seus batuques, os seus caiapós.⁸⁷

À medida que São Paulo crescia e se desenvolvia, os sons da região central também se transformavam. Impostas pelas reformas, as novas maneiras de ocupação do espaço relacionadas ao progresso implicavam na emergência de camadas sonoras distintas. Ao mesmo tempo, ocasionavam o apagamento de outras, supostamente associadas ao passado. Esse processo, evidenciado por Aprobato, transcorria pela mobilização consciente, por parte da elite, dos espaços públicos, suas denominações e dos aspectos simbólicos do som. No contexto específico do processo de desaparecimento e apagamento histórico do antigo cemitério da Igreja do Rosário, a consequência imediata das reformas ocasionou o silenciamento das sonoras cerimônias fúnebres, assim como dos batuques realizados pela irmandade no local. Ao mesmo tempo, a nova proposta urbana das autoridades esteve representada, em seu aspecto sonoro, pela banda oficial de música da guarda de honra, convocada a se apresentar na inauguração do novo Largo do Rosário.

Com o limiar do novo século, sons como esse – ou mencionados acima: chiados de carros de bois, badalar de sinos, notas de pianos, assobios de alfaiates etc – vão

⁸⁴ APROBATO F., *Nelson. Kaleidosfone: as novas camadas sonoras da cidade de São Paulo: fins do XIX / início do XX*. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 2008.

⁸⁵ MARTINS, op. cit., p.326.

⁸⁶ Largo de São Gonçalo atualmente se chama Praça Dr. João Mendes e a Rua do Rosário é chamada Rua XV de Novembro. Ibid., p.276.

⁸⁷ BRUNO, Ernani Silva; *História e Tradições da cidade de São Paulo, volume II, Burgo dos Estudantes (1828-1872)*. São Paulo: Huicitec: Prefeitura do Município de São Paulo, 1984, p.863.

sendo gradativamente abafados, calados ou simplesmente eliminados. Os sons ditos coloniais, tão comuns a São Paulo “burgo de estudantes”, não resistiram às novas camadas sonoras decorrentes das transformações pelas quais passou a cidade a partir de fins do século XIX. Nesse período, os habitantes de São Paulo começaram a experimentar a interferência, em seus cotidianos, de sonoridades até então desconhecidas, que vinham alterar profundamente suas percepções, principalmente auditivas. Essa nova forma de “escutar” a cidade levou-os a inusitadas maneiras de nela se viver. Mergulhados nas novas e complexas camadas sonoras difusas da cidade eles descobriram outras formas, muitas vezes conflituosas, de usufruí-la, de suportá-la, de interpretá-la e, enfim, de compreendê-la.⁸⁸

Importante notar que, entre os diferentes sons que compunham a cidade do século XIX, aqueles associados aos extratos menos favorecidos da população foram os principais alvos das transformações urbanas, como exemplifica o caso da Irmandade do Rosário. Alguns anos depois da expropriação do cemitério, uma nova reforma desapropriou a própria Igreja, transformando definitivamente a paisagem e os sons do largo, que passaria a se chamar, de 1906 em diante, Praça Antônio Prado.⁸⁹ O nome do local foi uma homenagem ao primeiro prefeito da capital, que dedicou parte dos seus longos anos à frente da Prefeitura (1899 – 1910) para remodelar, ao gosto da elite, os espaços e equipamentos urbanos. O desaparecimento da igreja tradicional para os descendentes de africanos, assim como do nome original do largo e até da rua, que foi batizada como XV de Novembro após a Proclamação da República, trouxe o tom das reformas elitizantes que atravessaram a região central, resultando (literalmente) no silenciamento e no apagamento da memória de grupos menos favorecidos e ajustando os nomes das ruas, praças e largos, aos interesses de quem comandava a cidade. Em favor de supostas melhorias no tráfego de veículos e pedestres, o uso da rua como ambiente de sociabilidade, de trabalho, de consumo e até de produção sonora, vinha perdendo espaço.⁹⁰

O processo de desapropriação e demolição da antiga Igreja do Rosário e seu entorno foi ressaltado por Ieda Marques Britto como capital para a diminuição da presença da população negra na região e, conseqüentemente, dos sons produzidos pelo grupo.⁹¹ Como observado, o largo da igreja abrigava uma das irmandades religiosas mais antigas do Brasil e lá aconteciam batuques e festas que garantiam a sociabilidade de uma parcela da

⁸⁸ APROBATO, op. cit., p.146.

⁸⁹ “No Lugar da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos ergueu-se a “Casa Martinico Prado”, onde em 1907 passou a funcionar a “Light and Power”; posteriormente, aí se instalou o City Bank, após a reforma no edifício, e hoje ali está a Bolsa de Mercadorias”. PORTO, Antônio Rodrigues. *História da Cidade de São Paulo (através de suas ruas)*. São Paulo, Carthago, XXXX, p. 24

⁹⁰ FREHSE, Fraya. *Ô da Rua! O Transeunte e o Advento da Modernidade em São Paulo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

⁹¹ BRITO, op. cit., pp.42-47.

população negra que habitava a cidade, alguns inclusive com residência bem próxima ao local. Com a demolição do prédio e a mudança das pessoas que residiam nas casas contíguas, a região perdeu em diversidade ao deixar de ser palco dessas práticas culturais para destacar-se exclusivamente como centro financeiro e comercial. Desse modo, a parcela da população afrodescendente perdeu um espaço de convivência e as relações criadas a partir daquele lugar se enfraqueceram.⁹²

Dois anos depois, em 1906, uma nova Igreja do Rosário foi construída no Largo do Paissandu, formado pela esquina da então Rua São João com a Rua Conselheiro Crispiano, onde está localizada até hoje.⁹³ Entre a antiga e a nova Igreja do Rosário, na esquina da Rua São João com o Vale do Rio Anhangabaú, uma nova praça foi construída alguns anos depois. Ela esteve associada, inicialmente, à parcela da população paulistana de origem italiana e um dos principais ídolos musicais daquele país.

Praça Giuseppe Verdi

Dentre as mais de oitenta bandas de música, civis e militares, registradas em São Paulo e que se apresentavam nas ruas da cidade na virada do século XX, principalmente por ocasião dos eventos organizados pelas autoridades e órgãos públicos, como foi a inauguração do antigo Largo do Rosário, uma delas se chamava Banda de Música Giuseppe Verdi, em homenagem ao compositor de óperas idolatrado pela grande comunidade italiana residente em São Paulo.⁹⁴ No dia 19 de abril de 1903, o grupo foi anunciado como uma das atrações de uma quermesse realizada no jardim público da capital.⁹⁵ Por iniciativa do Clube Internacional, o evento ocorreu em benefício da Santa Casa de Misericórdia, que recebeu doações.⁹⁶

Quase dois anos depois, no dia 08 de fevereiro de 1905, a mesma banda se apresentou em uma grande recepção festiva ao político do Partido Republicano Paulista (PRP) e ex-

⁹² Tal processo é simbólico do movimento ao qual a parcela negra dos habitantes de São Paulo e suas sonoridades estarão submetidos durante todo o século XX, o afastamento cada vez maior das regiões centrais rumo às periferias da cidade em expansão.

⁹³ Assim como a construção original, o novo templo também foi erguido por trabalhadores negros. A expansão da área central rumo a zona oeste, abrangendo a Praça da República e depois o bairro de Campos Elíseos, vinha se constituindo como um dos principais focos dos investimentos urbanos no começo do século XX.

⁹⁴ Em pesquisa sobre as bandas musicais que existiram em São Paulo durante o período entre 1889 e 1930, José Roberto Santos fez um levantamento de 89 grupos. SANTOS, José Roberto dos. *História e música em São Paulo no início do século XX: A trajetória da Banda da Força Pública*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, p.23.

⁹⁵ Atualmente chamado Jardim da Luz.

⁹⁶ *Correio Paulistano*, 19 de abril de 1903, página 2.

presidente da província de São Paulo, Bernardino de Campos, que retornava de uma viagem ao exterior realizada para tratar um glaucoma. Para saudar o regresso, foi organizado um grande cortejo desde a estação da Luz até a residência de Bernardino, na Rua São Joaquim, em que estiveram presentes figuras importantes da elite paulistana e da política regional. A performance da Banda Musical Giuseppe Verdi transcorreu em horário noturno, no coreto armado no Largo da Misericórdia, mesmo espaço onde trabalhadoras ambulantes apregoavam e vendiam quitutes durante o dia. O repertório executado, que incluía músicas de Verdi e outros compositores italianos, ficou registrado na reportagem sobre o evento, publicada no jornal *O Estado de São Paulo*:

Na rua Direita, em frente ao largo da Misericórdia, foi também construído um coreto, encimado por uma estátua representando o Tempo. A escada desse coreto obedece a estilo gótico, vendo-se ao alto dois leões dourados.

Aí, até as 11 horas da noite, a banda de música Giuseppe Verdi executou as seguintes peças:

Passo doppio – Setimo de Licaca – Del Cioppo

Sinfonia – Il Conte di S. Bonifácio – Verdi

Polka – I Fiori – De Angelis

Ebreu – Battaglia e Finale, segundo Appolloni.

Mazurka – Ricordo – De Angelis

Rigoletto – Quarteto – Verdi

Valzer – Itália e Brasil – Zamini

Ernani – Prelúdio e câro – Verdi

Mazurka – Etelvina – De Marchi

*Marche – Revista militar – Neves*⁹⁷

O repertório da Banda Giuseppe Verdi, formado majoritariamente por compositores italianos, contrasta com o programa recheado de compositores nacionais executado pela Banda da Força Policial, que se apresentou no mesmo evento, aos olhos do próprio Bernardino, no coreto do Jardim do Palácio do Governo.⁹⁸ Na época, o Largo do Palácio era palco de diversas manifestações cívicas e se constituía como um dos espaços que recebia apresentações da Banda da Força Policial.⁹⁹ No repertório do grupo, que atuava sob regência do tenente Joaquim Antão Fernandes, ouviu-se, entre outras obras: *O Guarani*, de Carlos Gomes; *Samba*, quarto movimento da Suíte Brasileira, de Alexandre Levy (erroneamente

⁹⁷ *O Estado de São Paulo*, 09 de fevereiro de 1905, capa.

⁹⁸ Atualmente Praça Padre Manuel da Nóbrega.

⁹⁹ TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidade em um século*. São Paulo: Cosac Naify. Duas Cidades, 2007, pp.86-87 e SANTOS, José Roberto dos. *História e música em São Paulo no início do século XX: A trajetória da Banda da Força Pública*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, p.121.

atribuída, pelo periódico, ao pai de Alexandre, Henrique Levy);¹⁰⁰ e a composição *Caso Colonial*, uma suíte de Carlos de Campos, filho de Bernardino, que era advogado, político e compositor.¹⁰¹

Além de nomear uma das bandas de música que se apresentavam nos coretos das praças e largos paulistanos no início do século XX, durante a década de 1910 foram colocadas em prática outras duas iniciativas de homenagem a Verdi. A primeira delas consistiu na construção de um “Monumento a Giuseppe Verdi”, obra que começou a ser imaginada pela comunidade italiana residente na cidade depois da morte do operista, em 1901, mas que demorou alguns anos para sair do papel.¹⁰² A proposta tomou fôlego em 1913, quando foi celebrado o centenário de nascimento de Verdi. Após alguns eventos realizados durante o ano do centenário, com o intuito de promover a ideia e arrecadar fundos para viabilizá-la, chegou-se ao montante de mais de vinte e um mil réis.¹⁰³ Com o apoio da prefeitura confirmado, foi elaborado um concurso para a escolha do melhor projeto. Para a disputa, realizada entre artistas membros da comunidade ítalo-brasileira nos primeiros meses de 1915, apresentaram suas maquetes, entre outros, Armando Zago e Lorenço Petrucci, além de Amadeu Zani, que terminou por levar o primeiro prêmio e ter o projeto selecionado para execução. O júri responsável pela escolha contou com nomes importantes da arquitetura e engenharia paulistana, sendo presidido por Ramos de Azevedo e secretariado por Víctor Freire.¹⁰⁴

A segunda homenagem, complementar à primeira, consistiu na ideia de batizar, também com o nome do compositor, a praça que receberia o tributo. Mobilizando a parcela da comunidade italiana que ocupava cargos importantes nos diversos órgãos de influência e poder, a proposta começou a ganhar contorno em 1914, na esteira das reformas empreendidas pela prefeitura na região do Vale do Anhangabaú. E o local ideal para receber

¹⁰⁰ Está disponível na internet um rico acervo relacionado às produções da Família Levy, grupo que teve grande relevância na cena musical paulistana no final do século XIX e começo do XX. No site, pode-se contemplar o manuscrito da Suíte Brasileira. < <https://acervoleyvy.com/suite-brasileira-iv-samba-23/> > (último acesso em 9 de setembro de 2022).

¹⁰¹ *O Estado de São Paulo*, 09 de fevereiro de 1905, capa. O jovem Carlos de Campos era uma figura proeminente da capital, tanto no âmbito político, quanto musical. A suíte *Caso Colonial* era um dos números da opereta homônima composta por ele e que tinha livreto de Gomes Cardim. Tanto Campos como Cardim foram figuras importantes para a fundação e consolidação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Sobre a referida opereta e seu autor, 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. pp.77-83.

¹⁰² *O Estado de São Paulo*, 23 de junho de 1914, p.6.

¹⁰³ *O Estado de São Paulo*, 28 de janeiro de 1914, p.8.

¹⁰⁴ *O Estado de São Paulo*, 13 de abril de 1915, p.3.

tal homenagem, segundo a comissão, seria justamente um dos espaços que vinham sendo inaugurados na margem oeste do vale, região que ficou conhecida como “cidade nova”.

Iniciada com o mandato do prefeito Raimundo Duprat (1911-1914), a segunda década do século XX ficou marcada por fortes investimentos em construção civil e pela ampliação da área central da cidade em direção à zona oeste. Nesse contexto, a ideia de uma avenida principal que favorecesse a expansão naquela direção começou a tomar forma em 1911, através de desapropriações, adaptações e alargamentos empreendidos para transformar a Rua de São João em uma imponente avenida. A via, que começava na Praça Antônio Prado e atravessava o Vale do Anhangabaú, ligava o centro aos bairros burgueses de Higienópolis e Campos Elíseos. Além disso, consistia na principal conexão com a ferrovia, através da moderna Estação da Luz, inaugurada em 1901, e da Rua Conceição, atualmente Avenida Cásper Líbero, representando um dos principais caminhos de acesso ao centro de São Paulo.¹⁰⁵ Por esses motivos, o trecho se constituía em um importante símbolo de expressão daquilo que as elites entendiam por progresso e modernidade urbana, uma avenida alargada, com fachadas alinhadas e esquinas trabalhadas.

Embora os projetos para a transformação do vale do Anhangabaú em um grande parque já estivessem em andamento durante o governo de Duprat, os planos para a transformação da rua em Avenida São João praticamente ignoravam tais ideias, voltando suas edificações para a nova avenida e “virando as costas” para o parque.¹⁰⁶ O principal e mais imponente desses edifícios, erguido em 1917 no ponto em que a São João cruzava o vale, local onde antes ficavam o Teatro Politeama e o Cassino Paulista, foi o luxuoso prédio do Cinema Central, que anos depois, em 1922, passaria a alojar a Delegacia Fiscal, estabelecido como principal símbolo de poder do governo federal em São Paulo.

De frente para o mencionado prédio do Cinema Central, a região do vale que se estendia na direção norte, entre o encontro com a São João e o viaduto Santa Efigênia, ainda era ocupada por sobrados erguidos ao longo da rua Anhangabaú. A via começava na esquina do famoso Mercado São João, inaugurado em 1890 e demolido entre 1915 e 1917, justamente nas reformas que transformaram a rua em avenida. No local onde antes estava instalado o referido mercado, foi erguido, no final da década de 1910, um novo espaço público, batizado Praça Giuseppe Verdi.

¹⁰⁵ CAMPOS, Candido Malta. *Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo*, São Paulo: Editora SENAC, 2002, p.163.

¹⁰⁶ CAMPOS, op. cit., pp.159-162.

Entre as nossas praças e logradouros públicos, que são, sem dúvida, um dos maiores atrativos da cidade, a praça Giuseppe Verdi, pela sua magnífica situação e apesar da sua pequenez, destaca-se como um lugar encantador da nossa 'urbs'. De fato, localizada em frente ao magnífico parque do Anhangabaú e de um lado da avenida São João, que está destinada a ser uma das mais belas vias públicas da nossa capital, pelo alargamento e prolongamento já iniciados pela Prefeitura, aquele recanto, colocado no cruzamento de muitas ruas, conta já com um gracioso ajardinamento e uma bela murada de frente.¹⁰⁷

A nova praça rapidamente se tornou um trecho relevante da malha urbana, sendo usada como ponto de partida e chegada para linhas de bonde que se expandiam rumo à então periferia da zona oeste. Em outubro de 1921, a Companhia Light, empresa canadense que investia e lucrava através dos serviços de bondes elétricos e fornecimento de energia, anunciou no jornal *Folha da Noite* a nova linha “Vila Anastácio”. O itinerário partia da Praça Giuseppe Verdi e terminava no bairro operário que batizou o trecho, localizado depois do bairro da Lapa, nas margens do rio Tietê, alimentando também bairros como Perdizes e Barra Funda.¹⁰⁸ Mas apesar de expandir suas linhas, a Light não era capaz de suprir a demanda por transportes que o crescimento da cidade exigia. Assim, a partir de 1920, os bondes passaram a ter a concorrência mais moderna dos ônibus.¹⁰⁹

A pequena Praça Giuseppe Verdi foi planejada justamente para receber a escultura dedicada ao artista, atendendo sugestão da comissão responsável pela homenagem.¹¹⁰ Aprovada a proposta, alguns meses depois de finalizado o novo local, a comunidade italiana finalmente pôde oferecer ao espaço o monumento “Gênio Verdiano”, do artista Amadeu Zani.¹¹¹ A obra, feita de bronze, tem mais de cinco metros de altura e apresenta o compositor sentado em uma cadeira, portando uma partitura na mão esquerda e um lápis na mão direita, laureado por uma figura angelical, representando o espírito da música, com uma harpa nos braços.¹¹² Produzido na Itália, o monumento foi trazido de navio e alcançou São Paulo

¹⁰⁷ *Folha da Noite*, 2 de março de 1921, p.3.

¹⁰⁸ *Folha da Noite*, 03 de outubro de 1921, p.7. Naquela época, a retificação do rio, em processo que beneficiaria a empresa canadense, já vinha sendo debatida.

¹⁰⁹ Nesse período ocorreram as primeiras investidas que romperam com o padrão estético e urbanístico empreendido pela dupla Bouvard e Victor Freire nos anos da gestão do prefeito Raimundo Duprat. Embora as propostas do urbanista francês houvessem fornecido um padrão estético à região do Anhangabaú, logo o ímpeto do progresso e do crescimento vertical levaram a novas reformas, ampliando o sistema viário e implantando, pela primeira vez, o famoso jargão “irradiação”. Estavam ali os embriões do que seria visto a seguir, nos anos 1930 e 1940: predomínio do automóvel, alargamento das vias centrais e redução de calçadas. CAMPOS, Candido Malta. op. cit., p.251-279.

¹¹⁰ Em 1914 a referida comissão enviou um requerimento à prefeitura solicitando que o tributo fosse instalado na praça a ser erguida onde estava o Mercado São João. *O Estado de São Paulo*, 23 de junho de 1914, p.6.

¹¹¹ A escultura pode ainda hoje ser contemplada na região. Atualmente, encontra-se um pouco escondida por algumas árvores entre a Rua Libero Badaró e o Vale do Anhangabaú, próximo ao Viaduto do Chá.

¹¹² Conforme informações da placa produzida pelo Departamento de Patrimônio Histórico instalada atualmente no pedestal de granito que sustenta a escultura. Embora tenha agradado a comunidade italiana que

através do porto de Santos.¹¹³ O evento de inauguração, bastante sonoro, ocorreu em 12 de outubro de 1921, tendo como palco as ruas da cidade durante o dia e o Teatro Municipal à noite. A presença de diversas bandas ao evento fornece uma ideia da quantidade de grupos musicais, civis e militares, que então se organizavam na capital. Em cortejo pelas ruas próximas à praça, as bandas interpretaram trechos das obras do compositor homenageado, atraindo uma multidão, como ficou registrado na montagem de fotografias publicada pela revista *A Cigarra* (figura 1). O ponto alto da celebração ocorreu ao final da homenagem, quando um coral de 400 vozes cantou um trecho da ópera *Lombardi* acompanhado pela Banda da Força Pública.

Entre oito e nove horas, várias bandas de música percorreram as ruas da cidade, executando trechos das obras de Verdi.

A essas horas, também já era grande a multidão que se comprimia, no local da inauguração, enchendo não só a praça Verdi, como as ruas que lhe ficam vizinhas. (...)

Também foi grande o número de bandas que compareceram à solenidade, notando-se, além da Banda da Força Pública, as seguintes: Pedro Mascagni, Giuseppe Verdi, 11^o Bersaglieri, Fittoro [sic] Fieramosca, Ruy Barbosa, Recreio dos Artistas, Alpinos, Bersaglieri, banda da Mooca, da Vila Mariana, da Fábrica de Juta o Lusitana. (...).

Deu início a solenidade o coro da ópera “Nabuco” de Verdi, cantado por 400 vozes, acompanhadas pela banda da Força Pública. (...) Por fim, foi cantado, por 400 vozes o coro da ópera “Lombardi” de Verdi.

É de justiça salientar que, na sua parte, tanto as bandas de música como o coro, portaram-se admiravelmente, dando aos trechos executados grande expressão e sentimento.¹¹⁴

teve a iniciativa da homenagem, aparentemente, o monumento não era exatamente uma unanimidade entre quem frequentava a região. Rubem Braga, alguns anos depois, com sua marcante ironia, escreveria o seguinte a respeito do monumento: “Na praça do Correio existe a estátua mais feia da América do Sul. É de Verdi”. *Folha da Manhã*, 14 de abril de 1935, p.6.

¹¹³ Conforme nota publicada no *Folha da Noite*, em 8 de junho de 1921, capa.

¹¹⁴ *Folha da Noite*, 12 de outubro de 1921. Capa.

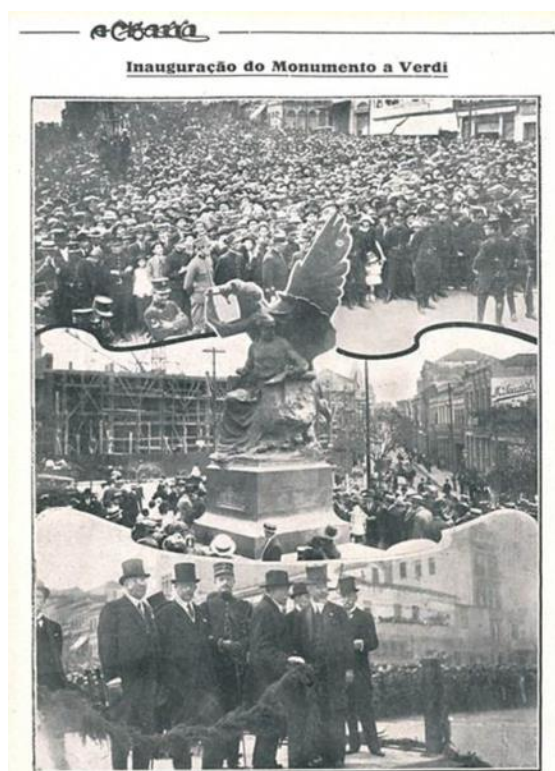


Figura 1 – Montagem de fotos realizada pela revista *A Cigarra*, durante a inauguração do Monumento a Giuseppe Verdi. No plano de cima, os populares na Rua Anhangabaú; no plano médio o monumento com o prédio dos Correios em construção atrás; no plano inferior, o momento da inauguração, que contou com a presença do então prefeito Firmiano Pinto. São Paulo, 1921, ano VIII, edição n.170, p.21.

Verdi foi um compositor que esteve associado simbolicamente ao processo de unificação italiana, marcando definitivamente a cultura do país. Suas primeiras óperas contribuíram para amplificar a verve nacionalista construída em torno do desejo de regiões italianas se libertarem do domínio austríaco que vinha subjugando as regiões de Veneto e Lombardia.¹¹⁵ A opera *I Lombardi alla prima crociata* ficou conhecida simplesmente como *Lombardi* e foi uma das primeiras produções do compositor, sendo considerada aquela com maior tendência nacionalista. *Lombardi* foi escrita entre 1842 e 1843, quando, já gozando certo prestígio, Verdi passou a frequentar eventos da elite milanesa, nos quais circulavam intelectuais disseminando ideias em torno da reunificação dos reinos da península italiana em uma república. Para a comunidade ítalo-paulistana, que se via distante da terra natal, não é difícil imaginar que as obras de Verdi simbolizavam um forte componente identitário e de orgulho nacional. Esses elementos reunidos certamente temperaram o clima de emoção na inauguração da obra.

Mas apesar de todo o esforço da comissão e da comunidade italiana, o nome da praça não vingou entre a maioria da população paulistana. E a razão se deve ao fato de que ali ao

¹¹⁵ Esta última província era vizinha à região de Parma, onde nasceu e cresceu Giuseppe Verdi.

lado de onde foi celebrada a homenagem ao operista italiano estava sendo construído, desde 1920, o novo prédio dos Correios e Telégrafos, que terminou, pouco tempo depois, por rebatizar o local. O prédio em construção pode inclusive ser visto atrás do Monumento a Verdi, na fotografia que aparece no plano médio da montagem realizada pela revista *A Cigarra* (figura 1). Em outubro de 1922, quando foi finalizada a execução do imponente palácio, projetado pelo escritório de Ramos de Azevedo, a praça passou a ser conhecida simplesmente como Praça do Correio e a maioria dos habitantes abandonou ou nem chegou a conhecer o nome original, embora o monumento ainda permanecesse ali.¹¹⁶

Alguns anos depois de inaugurada a homenagem ao mais famoso operista italiano, foi realizado na região central de São Paulo mais um grande evento dedicado à música de concerto, batizado de “Dia da Música”. Na noite de 21 de novembro de 1925, um espetáculo com mote filantrópico ocupou o Teatro Municipal, enquanto no dia seguinte atrações se espalharam pelas ruas centrais, em sessões nos espaços públicos da cidade, inclusive com a presença da Banda Giuseppe Verdi no Largo do Palácio (♪).¹¹⁷ A programação também incluía uma homenagem ao então presidente do estado de São Paulo, Carlos de Campos, além das apresentações de diversas bandas musicais no Largo de Santa Cecília, padroeira dos músicos, após uma missa solene.¹¹⁸ Como era costume entre a elite paulistana, a inspiração para o evento tinha origem no continente europeu, assim como as vertentes musicais que tomaram parte nos espetáculos, voltadas para obras alinhadas à tradição da música de concerto, original daquele continente.¹¹⁹ Inseridas nesse projeto, as apresentações públicas das bandas de música operavam também como uma tentativa de popularizar obras e compositores exaltados pela elite governante, alcançando maior público:

Desejando interessar o povo em geral na instituição do dia da música, resolveu a comissão que das 19 e meia horas às 21, executassem várias bandas de música em diversos pontos da cidade um interessante programa.

¹¹⁶ O Palácio dos Correios ainda pode ser visitado na esquina da Avenida São João com o Vale do Anhangabaú. A demolição do prédio da Delegacia Fiscal (antigo Cinema Central), assim como a consequente remodelação da Praça do Correio, que redundou na remoção do monumento dali, ocorreu em 1947, por ocasião das obras de construção da conexão entre a Avenida Tiradentes e a Avenida Anhangabaú (futuramente Avenida Prestes Maia / 23 de maio), através do túnel que atualmente se chama São João Paulo II.

¹¹⁷ (♪) A Banda Giuseppe Verdi chegou a gravar diversos discos. Um deles, lançado em 1932 pela Arte-fone (4047), trouxe a composição Brasil Unido, de Luiz Forlin, que pode ser ouvida no link a seguir: https://drive.google.com/file/d/1nahw8cgnpD3D0L71y0YR9Kfd2ZhA-rD5/view?usp=share_link

¹¹⁸ *Correio Paulistano*, 8 de maio de 1925. Vale destacar que o periódico servia aos interesses do PRP, por isso não se fustigava em exaltar figuras como a de Carlos de Campos, que fora inclusive redator-chefe do jornal. Como foi relatado, além de político, Carlos de Campos era compositor, tendo se destacado como um fomentador da música de concerto na cidade.

¹¹⁹ *Correio Paulistano*, 8 de maio de 1925, p.4.

No largo do Palácio tocará a banda Giuseppe Verdi; no largo da concórdia, a banda Pietro Mascagni; II Região Militar, banda do 4º Batalhão de Caçadores; Jardim da Luz, Banda VIII Bersaglieri, Esplanada do Municipal, Banda Recreio Artístico.¹²⁰

O evento do Dia da Música também esteve associado ao Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, que desde 1908 ocupava um edifício de arquitetura neoclássica na então Rua São João, entre a Praça do Correio e o Largo do Paissandu. Fundado em 1904, com a intenção de garantir aos estudantes de música e teatro uma formação que atendesse às aspirações musicais da elite do estado, interessada em fomentar estilos calcados nos cânones europeus, o conservatório paulista teve como modelo o Conservatório de Paris.¹²¹ Carlos de Campos, o então governador homenageado no evento do Dia da Música, foi um dos principais fomentadores da instituição, tendo contribuído para sua fundação e ocupado o cargo de tesoureiro durante os primeiros anos. Além de promover a formação de novos artistas, o conservatório paulista também ficou marcado pela sua atuação na censura teatral e na “construção do gosto musical junto a elite paulistana”.¹²²

O conservatório musical das ruas

Embora representasse uma oportunidade para membros da elite ou da classe média estudarem música, a verdade é que o Conservatório Dramático e Musical se mantinha bem distante dos moradores paulistanos pobres, tanto em possibilidades de acesso quanto em repertório. Entrar para as bandas civis e militares era uma opção possível de ser vislumbrada. Nesse sentido, as bandas funcionaram como uma brecha de acesso dos estratos mais pobres a um universo musical ainda mais amplo:

Apesar do propósito precípua de formar instrumentistas para grupos e orquestras, eles eram praticamente inexistentes nas bandas da cidade. Os obstáculos sociais rigidamente hierarquizados do sistema educativo eram evidentes. Assim, o aprendizado destes músicos acontecia individualmente de forma elementar e irregular, e dentro das próprias agremiações. As bandas funcionavam, portanto, como escolas informais de música. E como

¹²⁰ Folha da Manhã, 21 de novembro de 1925, p.4.

¹²¹ O jovem Mário de Andrade estudou piano no conservatório paulista entre 1911 e 1917. Mais tarde, em 1922, tornou-se professor da instituição na área de literatura e estética. 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. p.116.

¹²² Ibidem, p.115.

*desdobramento, algumas delas constituíam-se para o artista popular como uma das raríssimas possibilidades profissionais permanentes, quando isso ainda era bastante incomum na cidade.*¹²³

Além das bandas, a principal possibilidade de aprendizado musical entre estratos pobres ocorria na interação com parentes, amigos ou vizinhos instrumentistas, além do convívio informal nos espaços de sociabilidade que as ruas ofereciam. Nesse sentido, as crianças nascidas em famílias de músicos vislumbravam maiores oportunidades para desenvolver a musicalidade, por terem acesso a instrumentos dentro de casa. O começo da trajetória do multi-instrumentista Aníbal Augusto Sardinha, que ficou conhecido como “Garoto” e é reconhecido como um dos maiores expoentes da música popular brasileira da primeira metade do século XX, é exemplar nesse sentido. Nascido em 1915, na Vila Economizadora, bairro operário localizado nas margens do rio Tamanduateí, em São Paulo, Aníbal fazia parte de uma família de músicos e tinha no irmão mais velho sua principal referência:

*A música estava sempre presente na casa da família Sardinha. Antônio Augusto [pai de Garoto] manjava com habilidade tanto o violão como a guitarra portuguesa, e os dois irmãos de Garoto também tinham vocação musical: Inocêncio no banjo e Batista da Cruz no violão, no banjo e na guitarra portuguesa. As reuniões musicais da família eram animadas. O menino Aníbal não tardou a ensaiar as primeiras notas.*¹²⁴

Antes mesmo de completar seis anos de idade, Garoto aproveitava momentos em que os instrumentos se encontravam descansando em um cômodo vazio da casa para experimentar acordes que observara sendo executados pelos mais velhos. Além dos próprios familiares, as animadas reuniões da família Sardinha atraíam também amigos músicos que moravam na região. Tal fato abriu oportunidades para o pequeno Aníbal aprender também fora do círculo familiar, já que nem sempre seus irmãos se mostravam dispostos a ensiná-lo. Muitas vezes, ainda bastante jovem, Garoto saía de casa e ia de bicicleta até a residência do violonista Quinzinho, amigo da família, que morava no Pari. Assim, de maneira informal, recebeu as suas primeiras aulas de violão.¹²⁵

¹²³ MORAES, José Geraldo Vinci de. “Drama Musical em Três Atos. São Paulo no começo do Século XX.” In: *Cidade (dis)sonante: Culturas Sonoras em São Paulo (Séculos XIX e XX)*. MORAES, José Geraldo Vinci de (org). São Paulo: Fapesp; Intermeios, 2022.

¹²⁴ MELLO, Jorge. *Gente humilde: vida e música de Garoto*. São Paulo: Edições SESC-SP, 2012, p.16.

¹²⁵ *Ibidem*, p.17.

Passados os momentos dos primeiros acordes, logo se percebeu que o jovem Aníbal tinha talento para a música e a família resolveu investir no quinto dos sete filhos do casal. Porém, os planos tiveram que ser revistos antes mesmo de firmado contrato com o professor, pois o patriarca dos Sardinha sofreu um acidente e ficou paralítico. Tendo em vista que os irmãos mais velhos já estavam casados e morando fora de casa, sobrou para Aníbal o papel de buscar um emprego para ajudar a mãe a pagar as contas. E assim Garoto teve de abandonar os estudos informais em música e entrar cedo para o batente. O primeiro ofício encontrado foi o de auxiliar de escritório, quando lhe foi conferida a responsabilidade de levar as correspondências da repartição até os correios. Os pais do menino, assim como os patrões, só não contavam com o fato da música transbordar pelas ruas da região, capturando a atenção do menor:

Em vez de se dedicar à arte que tanto amava, tinha ele agora de trabalhar para ajudar em casa. Seu primeiro emprego foi como auxiliar de escritório, cabendo a ele a entrega de correspondências. Só que entre o escritório, que ficava na rua Quinze, e a agência dos correios havia uma casa de música, onde trabalhava o pianista e compositor Gaó (Odmir Araújo Gurgel). Os choros executados ao piano paralisavam Garoto, que praticamente passava a tarde toda apreciando Gaó.¹²⁶

A rua “Quinze” a que se refere o autor da biografia de Garoto é a Rua Quinze de Novembro, enquanto a casa onde trabalhava Gaó, músico e maestro que havia estudado piano no Conservatório, era a fábrica e loja de discos Columbia, representada em São Paulo por Alberto Byington Jr.¹²⁷ A empresa, onde Gaó desempenhou o papel de diretor artístico a partir de 1929, tinha sede no Largo da Misericórdia, espaço localizado justamente entre a citada rua e o prédio dos correios, que, como foi visto, estava instalado em frente à Praça do Correio, antiga Praça Giuseppe Verdi.¹²⁸ Após perder o emprego como auxiliar de escritório, Garoto conseguiu um serviço mais condizente com seus interesses e iniciou a década de 1930 trabalhando como vendedor em uma loja de instrumentos de música na avenida Rangel

¹²⁶ Ibidem, p.18.

¹²⁷ PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. *A indústria fonográfica e a música caipira gravada. Uma experiência paulista (1878 – 1930)*. Tese (doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Departamento de História. São Paulo, 2018, p.41 e LIMA, Giuliana Souza de. *O som da garoa: Cultura radiofônica e produção musical em São Paulo (anos 1930 e 1940)*. Tese (doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Departamento de História, São Paulo, 2018. p.76

¹²⁸ Como será narrado adiante, o feitiço musical das ruas paulistanas também produziria sobre Adoniran Barbosa o mesmo efeito de deslumbramento que causou em Garoto. Ambos, encantados pelos sons que ecoavam dos encontros nas ruas, lojas e rádios, tiveram dificuldades de adaptação durante os primeiros trabalhos na região central. Isso porque deixavam escapar pelos ouvidos o supostamente precioso tempo de batente, quando paravam para contemplar os sons musicais da cidade, especialmente no Largo da Misericórdia.

Pestana.¹²⁹ Na época, o jovem de quinze anos já vinha participando de alguns conjuntos de choro, realizando apresentações em eventos e circos da capital. Não demoraria muito para conseguir uma vaga no rádio e deslançar definitivamente na carreira de músico instrumentista.

Na São Paulo da primeira metade do século XX, a realidade vivenciada por jovens pobres de cor branca, como Garoto, era um tanto distinta daquela encontrada pelos jovens negros que se interessavam por música. Isso ocorria porque, no contexto pós-abolição, as famílias negras encontravam uma condição de vida radicalmente diferente das famílias brancas, imigrantes ou não. A ideologia racista que vigorava na sociedade brasileira de modo disseminado beneficiava as pessoas de pele branca, que vislumbravam muito mais possibilidades de acesso a oportunidades de emprego e educação, em comparação às famílias negras.¹³⁰ A condição bastante desafiadora enfrentada pelos grupos afrodescendentes, por outro lado, fez com que as tradições musicais de origem afro-brasileira, assim como seus representantes e adeptos, tivessem mais dificuldade em encontrar brechas para prosperar no ambiente urbano. Mesmo assim, encontraram meios para manter suas práticas sonoras ecoando.

A transmissão dos saberes e técnicas relacionados às práticas tradicionais de música, especialmente de origem afro-brasileira, associadas ou não à religiosidade, aconteceu durante séculos através exclusivamente da linguagem oral, no seio comunitário de tais grupos. Especificamente no estado de São Paulo, esses processos ocorreram inicialmente no ambiente rural, sobretudo do vale do Paraíba e depois no oeste paulista, regiões que receberam levadas de migrantes negros e imigrantes africanos durante a expansão da lavoura cafeeira, desde o final do século XVIII até o terceiro quarto do século XIX.¹³¹ Essas práticas sonoras disseminadas entre comunidades negras espalhadas pelo interior do estado redundaram em tradições musicais como o Jongo, o Samba de Bumbo e o Batuque de Umbigada, esta tradição também chamada de Tambu.¹³² No ambiente urbano da cidade de São Paulo, um processo de transmissão de conhecimentos musicais semelhante foi construído em torno dos ranchos, cordões carnavalescos e das escolas de samba que se estruturaram ao longo da primeira metade do século XX, em bairros arredores à região

¹²⁹ MELLO, Jorge; op. cit., p.19.

¹³⁰ BASTIDE, Roger e FERNANDES, Florestan. *Branco e Negro em São Paulo*, São Paulo: Global, 2008.

¹³¹ Sobre as migrações internas para o estado de São Paulo, ver: BASTIDE, Roger e FERNANDES, Florestan, op. cit., pp.52-64.

¹³² MANZATTI, Marcelo Simon. *Samba Paulista, do centro cafeeiro à periferia do centro: estudo sobre o Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista*. Dissertação de mestrado em Ciências Sociais, Departamento de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2005, p.75.

central. Voltados para o contexto ritual do carnaval, tais organizações promoviam a convivência entre famílias negras, contribuindo na adaptação destes grupos ao novo contexto urbano e ao mesmo tempo na manutenção das tradições sonoras originais do interior.

No cenário pós-abolição, a condição de vida dos descendentes de africanos no estado de São Paulo era péssima. As possibilidades de mobilidade social praticamente não existiam no ambiente rural, situação que levou famílias negras a se deslocarem para as cidades. Porém, no ambiente urbano, a condição vislumbrada também não era favorável e os moradores negros encontraram pouquíssimas possibilidades de ascensão na escala social.¹³³ Do ponto de vista da experiência comunitária, tão importante para a disseminação e manutenção dos saberes tradicionais, pode-se dizer que a vida na cidade apresentava traços bastante desagregadores, dificultando os processos de aprendizagem associados à oralidade. Isso porque a forma como a divisão do trabalho estava organizada no contexto urbano diferia do ambiente rural. No campo, os recortes de gênero e idade não impediam o convívio cotidiano entre membros de uma mesma comunidade, principalmente durante os momentos em que não havia trabalho. No contexto urbano de São Paulo, no início do século XX, a população se estruturava entre ocupações estabelecidas com base em recortes rígidos de classe, cor e gênero, que dificultavam a livre convivência entre membros de um mesmo grupo, provocando a desagregação dos laços comunitários.

As interações constantes entre pessoas de idades diferentes inseridas em um mesmo grupo, nos terreiros e nas plantações, possibilitavam os processos de transmissão e aprendizado das tradições musicais afro-brasileiras. Através da experiência cotidiana e comunitária entre gerações, eram transmitidos os sons, saberes, técnicas e as mecânicas envolvidas no tocar dos instrumentos. Na cidade moderna, marcada pelo individualismo e por uma divisão do trabalho que se consolidava no espaço, as mulheres negras foram levadas a trabalhar nas casas das famílias ricas, enquanto os homens negros, quase sempre afastados das oportunidades de emprego na nascente indústria fabril, devido ao racismo e ao baixo

¹³³ “Os anos posteriores à abolição foram extremamente duros para as populações negras concentradas nas cidades. Depois de decorrido mais de meio século ainda se fazem sentir agudamente no seio dessas populações, os efeitos das comoções que destruíram a ordem social escravocrata e projetaram os ex-escravos na arena de competição aberta com os brancos. De fato, a lei 13 de maio nada concedeu ao elemento negro, além do *status* de homem livre. O processo de transformação real dos antigos escravos, e dos seus descendentes, em cidadãos iria começar então, descrevendo uma trajetória que não foi, nem poderia ser, modelada por medidas de caráter legal. No plano econômico, que nos interessa aqui, esse processo se caracteriza pela lenta reabsorção do elemento negro no sistema de trabalho velho a partir das ocupações mais humildes e mal remuneradas”. BASTIDE, Roger e FERNANDES, Florestan, op. cit., p.71.

grau de escolaridade, buscaram alternativas através dos trabalhos informais nas ruas e largos, como o serviço de carregador de trem no Largo da Banana, por exemplo.¹³⁴

O processo de desagregação social vivenciado pelas famílias negras que migravam do ambiente rural para o urbano dificultou o convívio cotidiano entre membros dos grupos. Além disso, as famílias paulistanas afrodescendentes que historicamente ocupavam quarteirões na região central sofreram com processos de desapropriação desde o final do século XIX e tiveram de se mudar para zonas periféricas da cidade, menos atingidas pela especulação imobiliária. Já foi apurado como a expropriação da Igreja do Rosário, por exemplo, resultou em uma diminuição no convívio entre parcela expressiva da população negra paulistana. Além disso, o episódio da transformação do Largo do Rosário em Praça Antônio Prado representou um marco para o conceito de cidade que a elite governante buscava impor. A intenção era apagar aquilo que os mais ricos entendiam como símbolos de um passado provinciano, representado por, entre outras sonoridades, os ritos fúnebres nos cemitérios.

A maneira encontrada pelas comunidades afrodescendentes para resistir a tais processos desagregadores, foi consolidada em torno dos momentos rituais associados às festividades religiosas ou cívicas.¹³⁵ No início do século XX, famílias negras ocupavam bairros como Liberdade, Barra Funda e Bixiga, onde se reuniam nos feriados para festejar os santos ou as datas históricas, como o 13 de Maio. Nessas ocasiões, os mais velhos, por não estarem trabalhando, finalmente encontravam tempo e condições para uma vivência comunitária, compartilhando com os mais novos saberes envolvidos nos toques e danças tradicionais.¹³⁶ O jornalista José Correia Leite publicou, em 1924, no jornal *O Clarim da Alvorada*, uma memória de quando tinha sete anos e participou da celebração do 13 de Maio, no Bixiga, em 1908. Durante o evento, organizado pela comunidade negra daquele bairro, houve baile na varanda e samba no quintal, antecipados por uma sessão solene onde discursou o Sr.

¹³⁴ “O acesso às oportunidades de trabalho, doutro lado, obedecia em regra aos limites estabelecidos por tais condições: somente as atividades mais simples, que exigiam aptidões elementares, ou as atividades confinadas aos serviços domésticos, todas elas em conjunto pessimamente retribuídas, é que podiam ser disputadas aos brancos pelos egressos do regime servil”. Ibidem, p.72.

¹³⁵ DOMINGUES, Petrônio. Petrônio. *Protagonismo negro em São Paulo: história e historiografia*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

¹³⁶ “Mas havia uma outra forma de vivenciar essa cultura negra mais tradicional no contexto da própria cidade de São Paulo: a participação em festas realizadas pela comunidade negra na periferia da cidade, como as de Santa Cruz, do Treze de Maio e de São Benedito, montadas em grandes terrenos existentes em bairros mais afastados do centro de São Paulo. Era nessas ocasiões que o modo de festejar típico do catolicismo rústico brasileiro era passado de geração a geração”. SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. *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, p.116.

Tibúrcio, “um preto velho, simpático” que transmitiu conhecimentos e memórias, sob o silêncio atento dos presentes. É possível notar um certo saudosismo na narrativa de Leite, que transborda sons e até mesmo versos, quando descreve o momento do samba:

Foi no ano de 1908, se não me falha a memória, que assisti uma sessão solene em comemoração da data da abolição, em casa do Sr. Ângelo.

[...]

(...) a oração do sr. Tibúrcio levou quase uma hora; depois, falaram vários oradores e a sessão encerrou-se a meia-noite, mais ou menos.

Iniciaram os festejos mais prediletos, após; o baile e o samba, que foram até o dia seguinte, quando foram chamados para o almoço. O baile esteve bom; porém o samba muito melhor. Imbigadas, profias muitas quadras saudosas tiraram os bons sambadores; ainda bem me lembro destas:

*Nosso João Diogo chegô
gritando muito contente,
bamo povo trovadô
profiá lá no relente!...*

*Seu Tibúrcio então cantô
uns versinho. De repente,
seu Ângelo no samba entrô,
sodando todos os presete:*

*Meus patrícios eu vô cantá
Uns versinho de improviso,
P’ra meceis tudo intuá
Inté chega seu Narciso.*

*Arriba meu povo!...
todos cantaram
Nois somos bão brasileiro
Todos de bão coração
Djá findo os desespero;
Viva a lei da abolição!...*

Os anos passam e o progresso tudo modifica; quantas saudades nos traz um treze de maio de dez anos passados!... Lembro-me ainda do falecido TATÚ e outros mais, que ao som dos seus saudosos bumbos e pandeiros percorriam as principais ruas da cidade, cantando e dançando o tradicional samba.

[...]

Presentemente a data de hoje é comemorada por meio de recepções e grande bailes.

José Correia Leite deixa evidente que o contexto ritual servia como momento para transmissão de conhecimentos e perpetuação de tradições musicais originárias do interior. A descrição traz elementos que associam a música executada ao samba rural paulista, como o gesto da umbigada, a presença do bumbo e o sotaque empregado nos versos em quadras,

sendo que o imprevisto é uma característica da manifestação. Ao final da crônica, o autor realiza uma crítica em relação a maneira como a data estava sendo celebrada em 1924, ano em que ele publicou o texto. José Correia Leite era um dos diretores do jornal onde foi publicada a sua memória. Fundado por Jayme de Aguiar, *O Clarim da Alvorada* compunha a Imprensa Negra Paulista, formada por periódicos organizados por associações negras na capital e no interior, que envolviam clubes dançantes, dramáticos, esportivos e entidades carnavalescas.¹³⁷ Além das comunidades que realizavam a celebração do 13 de Maio, os agrupamentos urbanos ligados aos festejos do carnaval também permitiram que os encontros para transmissão de conhecimentos musicais ocorressem. Muitas vezes, tais experiências rituais extrapolavam para encontros cotidianos e até mesmo atividades musicais profissionais, fortalecendo os laços entre o grupo.¹³⁸

Primeiro cordão de São Paulo, o Grupo Carnavalesco da Barra Funda foi fundado em 12 de março de 1914, por iniciativa de Dionísio Barbosa, que contou com a ajuda de parentes, vizinhos e amigos. Reconhecido como uma liderança do bairro, Barbosa desempenhava o ofício de mestre carpinteiro e, nas horas vagas, a atividade de músico amador. Sua formação musical ocorreu no interior do estado, quando participou da banda da cidade de Itirapina tocando saxofone. Nos primeiros anos em que participou do carnaval, o Grupo da Barra Funda, conhecido como Camisas Verdes, desfilou pelas ruas do bairro com uma formação musical que tinha como base um conjunto de músicos de choro. Alguns anos depois, em 1918, foi fundado na mesma região o Cordão Campos Elíseos. Os membros do Cordão do Vai-Vai, fundado em 1930, no bairro do Bexiga, também se organizavam em atividades 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”.¹³⁹

De certo modo, pode-se afirmar que, do ponto de vista do cotidiano, o convívio no terreiro, que caracterizava o ambiente rural, foi substituído, no contexto urbano, pela rua, onde crianças, jovens e adultos, circulando com alguma liberdade, acessavam os diversos sons das camadas urbanas, seja os encontros informais, o cantar dos ambulantes ou as

¹³⁷ Além de São Paulo, havia publicações em cidades como Campinas, Piracicaba e São Carlos. A USP possui um acervo disponível na internet focado nos periódicos da Imprensa Negra Paulista, fruto do trabalho de Miriam Nicolau Ferrara < <http://biton.uspnet.usp.br/imprensanegra/> > (último acesso em março de 2023).

¹³⁸ “Durante o período de meio de ano também se organizavam piqueniques e romarias, longamente preparados pela diretoria e pelos associados das entidades carnavalescas. Os relatos orais indicam a realização de piqueniques de todos os cordões, variando somente os locais escolhidos”. SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. *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, p.112.

¹³⁹ Ibidem., p. 156.

apresentações das bandas. Assim, aprendiam a reproduzir cantos, melodias e tocar instrumentos. Ao mesmo tempo, isso fez também com que conhecimentos e práticas musicais, antes associadas a grupos específicos, se espalhassem pela cidade e atingissem outros estratos da população, resultando em mecanismos de apropriação, adaptação e transformação.

As formas encontradas por famílias negras para resistir ao processo de desagregação comunitária, decorrente do novo ambiente urbano, ocorreram através das frestas que o contexto ritual oferecia. Essas ocasiões proporcionaram o surgimento de novas manifestações culturais, desenvolvidas no espaço urbano, mas com forte influência do ambiente rural. Podemos recordar, por exemplo, a importância que a cerimônia rural da Festa de Bom Jesus de Pirapora teve para a história do samba paulista, se constituindo como um momento fundamental de troca e convívio entre comunidades negras de diversas cidades do interior, além da capital. Diversos relatos atestam a importância dessa vivência do contexto ritual da romaria para a elaboração e consolidação de manifestações sonoras profanas, que se organizaram no contexto cotidiano da cidade, como rodas de samba e de batucada.¹⁴⁰ Essas atividades representavam, portanto, uma tática de adaptação dessas comunidades a um novo contexto. Além disso, serviam também como maneira de manter vivas tradições, marcando a identidade de uma parcela da população que não tinha, naquela época, poder para nomear praças ou logradouros homenageando seus ídolos.

Enquanto na região central, foco principal das preocupações higienistas, as bandas musicais tomavam as ruas, praças e largos durante os eventos e cerimônias cívicas, nas zonas consideradas então periféricas da cidade as comunidades negras se organizavam em ranchos, cordões e, a partir da década de 1930, escolas de samba, visando o desfile carnavalesco. Esses grupos faziam ecoar pela cidade musicalidades afro-brasileiras, à revelia do projeto europeizante que os governantes tentavam impor aos espaços públicos. Ao mesmo tempo, cotidianamente, os integrantes das classes subalternas que residiam na periferia circulavam pelas ruas da região central, exercendo atividades informais intimamente relacionadas aos sons humanos que ecoavam pela cidade.¹⁴¹

¹⁴⁰ Geraldo Filme é, possivelmente, o maior cronista desse processo e fundador da memória elaborada em torno da popular Festa de Bom Jesus de Pirapora. Toniquinho Batuqueiro é também um fiel representante e cronista da origem rural do samba paulista. Sobre o tema, ver: CONTI, Lígia Nassif. *A Memória do Samba na Capital do Trabalho: os sambistas paulistanos e a construção de uma singularidade para o samba de São Paulo (1968-1991)*. Tese de Doutorado em História Social, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, especialmente o Capítulo 2.

¹⁴¹ SANTOS, Carlos Ferreira dos. *Nem Tudo Era Italiano: São Paulo e pobreza (1890 - 1915)*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2008.

Em 1924, o conjunto de trabalhadores informais das ruas paulistanas recebeu o reforço de um jovem ítalo-brasileiro, oriundo do interior, que certamente ouvia, no convívio entre os conterrâneos dos seus pais, algumas das melodias compostas por Giuseppe Verdi. Uma vez residindo em São Paulo, esse jovem trabalhador começaria a se interessar pelos pregões dos vendedores ambulantes e pelos sambas, batuques e encontros musicais que transbordavam das esquinas, da mesma forma que um dia o jovem Noel Rosa também se encantara pelas melodias, ruídos e pregões no Rio de Janeiro. Antes de discutir as sonoridades e trajetos desse importante personagem da cidade, vamos caminhar até a Praça da Sé, outro espaço bastante sonoro da Paulicéia e que, assim como a Avenida São João, vinha passando por intensas reformas naquele início do século XX.

Praça da Sé

Na passagem do século XIX para o XX, o Largo da Sé era um dos principais espaços públicos de sociabilidade e trabalho, servindo diariamente como ponto para vendedores ambulantes, cadeiras de engraxates e estacionamento de charretes e tálburis. Com o alvorecer do novo século, porém, o espaço passou a ser considerado pequeno para os novos ideais estéticos e urbanos que entravam em vigor. Assim, não demorou muito para a paisagem local ser transformada completamente e os sons dos animais e das pessoas que trabalhavam no largo receberem a concorrência dos penosos ruídos de demolição e construção. Os novos projetos dos governantes, que contaram com a consultoria do urbanista francês Joseph-Antonie Bouvard, tinham como intuito transformar o pequeno largo na maior praça cívica da cidade, acomodando edifícios e equipamentos urbanos.¹⁴² Mas o projeto original nunca foi completamente concretizado e o processo de transformação do local em uma grande praça levaria algumas décadas para ser materializado, principalmente em razão de polêmicas entre a Prefeitura e a Cúria e pela lentidão com que foram executadas as desapropriações. Assim, entre 1912 e 1954 o local, contando com relógio e iluminação pública, funcionou como um grande estacionamento para automóveis e ponto de parada para bondes elétricos, que desde 1900 dividiam espaço nas ruas com os antigos veículos de tração animal.¹⁴³

Em 1912 foi realizado o processo de demolição da catedral antiga, planejada e

¹⁴² ARAÚJO, Emanuel e LEMOS, Carlos A. C. *O Álbum de Afonso: A Reforma de São Paulo*; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001; pp.15-17.

¹⁴³ CAMPOS, Candido Malta e JUNIOR, José Geraldo Simões; *Palacete Santa Helena: um pioneiro da modernidade em São Paulo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p.29-32.

construída na segunda metade do século XVIII, sob a liderança do mestre de obras Joaquim Pinto de Oliveira, conhecido como Tebas.¹⁴⁴ Localizada no mesmo largo, a igreja São Pedro dos Clérigos também desapareceu, assim como as ruas da Esperança, Marechal Deodoro e outras pequenas travessas que formavam os quarteirões localizados atrás da velha Sé, em direção a zona sul da cidade. As demolições abriram espaço para a formação de uma grande praça e a edificação de uma nova catedral, em estilo gótico, que levaria décadas para ser concluída.¹⁴⁵ A nova Sé foi erguida em ponto distinto da anterior, mais próximo à Praça Doutor João Mendes, mas a sua faixada manteve-se direcionada para a zona norte da cidade, em posição idêntica à anterior.¹⁴⁶ Todos esses movimentos fizeram parte das intensas reformas que mudaram a configuração da região central a partir da segunda década do século XX. Iniciadas no mandato de Raimundo Duprat, tais modificações se estenderiam durante gestões seguintes, através do amparo financeiro conseguido junto ao governo estadual de Rodrigues Alves.¹⁴⁷

Dentre as inúmeras fotografias que retrataram o cotidiano e a sociabilidade em torno da nova Praça da Sé em construção, uma delas, feita em 1912 por Aurélio Becherini, registrou a caminhada de uma banda musical pela rua Marechal Deodoro, logradouro que desapareceria alguns anos depois, em meio às reformas que suprimiram os três quarteirões atrás da igreja antiga (figura 2).¹⁴⁸ Becherini captou o grupo caminhando justamente no ponto onde hoje está erguida a nova catedral, bastante próximo ao Largo de São Gonçalo, que se vê ao fundo.¹⁴⁹ Nota-se a presença de muitas crianças na parte dianteira da procissão, perto do estandarte e das duas bandeiras que, carregadas no meio da via, lideram a banda formada logo atrás. Trata-se de uma banda civil, que se posiciona sem tanta rigidez, em modo diferente da formação marcial típica dos grupos militares. Pelas insígnias no estandarte e pelo machado no topo do mastro, provavelmente a foto retrata a Banda Ettore Fieramosca,

¹⁴⁴ Joaquim Pinto de Oliveira (1721 – 1811) foi um mestre de obras negro nascido em Santos e que atuou na cidade de São Paulo como arquiteto, tendo contribuído para inúmeras construções históricas da cidade ao longo do século XVIII. FERREIRA, Abílio (org). *Tebas: um negro escravo na São Paulo escravocrata (abordagens)*. São Paulo: IDEA, 2017.

¹⁴⁵ Embora inaugurada em 1954, por ocasião dos festejos do quarto centenário da cidade, o projeto original da igreja só viria a ser finalizado completamente em 1969, com a construção das duas torres.

¹⁴⁶ Espaço que, ao longo do século XIX, vinha sendo chamado de Largo de São Gonçalo, depois Largo do Teatro (por esta localizado ali o Teatro São José) ou Largo da Cadeia. BRUNO, Ernani Silva; *História e Tradições da cidade de São Paulo, volume II, Burgo dos Estudantes (1828-1872)*. São Paulo: Huicitec: Prefeitura do Município de São Paulo, 1984, pp.870-871.

¹⁴⁷ PONTES, José Alfredo Vidigal. “São Paulo, 1860 a 1930: a grande mutação urbana” In: *São Paulo de Piratininga: de pouso de tropas a metrópole*; São Paulo: O Estado de São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2003, p.17.

¹⁴⁸ Antes de se chamar Marechal Deodoro, a via foi chamada Rua de São Gonçalo e Rua do Imperador.

¹⁴⁹ Atual Praça Doutor João Mendes.

grupo que atuava em eventos nos espaços públicos paulistanos e gravou diversos discos pela Casa Edson a partir de 1909.¹⁵⁰ A maioria dos músicos da banda executa instrumentos de sopro, entre madeiras e metais, sendo possível distinguir pelo menos três clarinetes, um trompete, três sax-trompas e um bombardino, que provavelmente executava os solos.¹⁵¹ Em relação aos instrumentos percussivos, é distinguível a presença de um bumbo na parte de trás da formação incerta. É também possível notar que alguns dos integrantes leem partitura.



Figura 2: Procissão na antiga Rua Marechal Deodoro em 1912. Foto atribuída a Aurélio Becherini. PONTES, José Alfredo Vidigal. “São Paulo, 1860 a 1930: a grande mutação urbana” In: *São Paulo de Piratininga: de pouso de tropas a metrópole*; São Paulo: O Estado de São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2003, p.17.p.39.

¹⁵⁰ Sobre a atuação da banda Ettore Fieramosca em gravações para a Odeon, ver: SANTOS, José Roberto dos. *História e música em São Paulo no início do século XX: A trajetória da Banda da Força Pública*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; pp.132-135. Personagem histórico da Itália medieval, o cavaleiro Ettore Fieramosca foi resgatado, no contexto do *Risorgimento* italiano, como uma figura nacionalista. A insígnia do machado, presente na ponta superior do estandarte localizado em plano médio na fotografia, era um dos elementos da sua iconografia. Associado ao feixe de varas, o machado seria adotado, a partir de 1919, como um símbolo do fascismo. A foto, porém, foi realizada 7 anos antes da criação do movimento. O *Risorgimento*, ocorrido ao longo do século XIX, alimentou o nacionalismo italiano, que foi utilizado como base para a ascensão do fascismo. O movimento liderado por Mussolini resgatou muitos dos elementos iconográficos do *Risorgimento* para alimentar a sua ideologia. THOMSON, David. *Europe since Napoleon*. Londres: Longmas Green, 1957, pp.556 e 659.

¹⁵¹ “Aquilo que era tocado no palco, interpretado pela voz de um barítono, passou a ser apresentado no Jardim da Luz ou no Largo do Palácio na voz de um solo do bombardino”. SANTOS, op. cit., p.121.

Além de receber bandas musicais, o entorno da praça da Sé também era um dos espaços consagrados da boêmia paulistana. Outra fotografia da região, datada de 1915 e clicada também por Aurélio Becherini, registra uma aglomeração em frente ao Café Girondino, na esquina do Largo da Sé com a Rua XV de Novembro (figura 3). Com suas grandes portas e janelas abertas para a nova praça em construção, o ambiente interno do café transbordava em direção ao espaço público, se confundindo com a própria calçada.¹⁵² No meio da rua, posando para a foto, um pequeno trabalhador ambulante, provavelmente um jornaleiro, marca presença com um maço de jornais debaixo do braço. O Café Girondino se constituía como um dos inúmeros cafés que proliferavam na cidade durante as primeiras décadas do século XX e que variavam entre alguns mais requintados, com ares formais, e outros mais populares, que se aproximavam da boêmia marginal dos *bas-fonds*. A movimentada Rua XV de Novembro abrigava uma parcela desses espaços; além do Girondino, o famoso Café Guarany, Café Progredior e Café Gruta do Tesouro, este último com um palco interno para apresentações de violão e flauta. Espalhando ruídos musicais pelas ruas paulistanas, esses lugares formavam um circuito musical bastante diverso, por onde se ouvia música de concerto ao piano, modinhas e pequenos conjuntos de choro.¹⁵³

¹⁵² O Café Girondino foi sede de uma das sociedades carnavalescas fundada na cidade de São Paulo no início do século XX, fato que confirma sua relação íntima com a produção musical paulistana e seus folguedos. CRECIBENI, Celsinho. *Convocação geral a folia está na rua: o carnaval de São Paulo tem história de verdade*. São Paulo: O Artífice Editorial, 2000, p.18.

¹⁵³ MORAES, José Geraldo Vinci de. "Drama Musical em Três Atos. São Paulo no começo do Século XX." In: *Cidade (dis)sonante: Culturas Sonoras em São Paulo (Séculos XIX e XX)*. MORAES, José Geraldo Vinci de (org). São Paulo: Fapesp; Intermeios, 2022.



Figura 3: Fotografia tomada da esquina da Rua XV de Novembro com a Praça da Sé, em direção à praça. Atribuída a Aurélio Becherini. Por volta de 1915. PONTES, José Alfredo Vidigal. “São Paulo, 1860 a 1930: a grande mutação urbana” In: *São Paulo de Piratininga: de pouso de tropas a metrópole*; São Paulo: O Estado de São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2003, p.39.

O período posterior à Primeira Grande Guerra representou um avanço na industrialização em São Paulo, contribuindo para que a cidade se tornasse o primeiro produtor industrial do país, superando o Rio de Janeiro, então Capital Federal.¹⁵⁴ Tal status alimentou o ímpeto desenvolvimentista e setores da elite passaram a apostar na construção de novos prédios de grande estatura como modo de representar a riqueza do município. Um desses novos empreendimentos inaugurados durante a década de 1920 foi o edifício batizado Palacete Santa Helena, localizado na nova Praça da Sé e construído por iniciativa do capitalista Manuel Joaquim de Albuquerque Lins. Erguido entre 1921 e 1925, o prédio tornou-se um marco da arquitetura eclética paulistana e se manteve por alguns anos como um dos maiores edifícios de São Paulo, tanto em área construída como em altura.¹⁵⁵ Erguido em concreto armado, uma novidade para a época, o edifício inicialmente ficou caracterizado como símbolo de luxo e prestígio social, porém com o passar dos anos foi perdendo o status até ser demolido no início dos anos 1970, por ocasião da construção da Estação Sé do metrô.

¹⁵⁴ PONTES, op. cit., p.18.

¹⁵⁵ CAMPOS e JUNIOR, op. cit., p.11.

Suas instalações cumpriam função híbrida, abrigando escritórios, serviços, um cinema e o Teatro Santa Helena, que ocupava os três primeiros andares da parte central do edifício e recebia espetáculos musicais diversos, que incluíam apresentações de *jazz bands*.¹⁵⁶ Nesse sentido, o Santa Helena simbolizava um outro circuito musical vigoroso na cidade, que se encontrava representado na região da Sé, o dos teatros. Além disso, o espaço também possuiu uma importância histórica para as artes visuais. Em 1935, aproximadamente, começaria a ser formado ali o Grupo Santa Helena, que reuniu artistas plásticos expoentes da cidade a partir do ateliê de Francisco Rebolo.¹⁵⁷

Em meio a construção do Palacete Santa Helena e das inúmeras outras reformas que caracterizaram a região, a Praça da Sé se mantinha como um dos pontos mais disputados pelos comerciantes e trabalhadores ambulantes. Além das cadeiras de engraxate instaladas nas beiradas dos edifícios, o movimento incessante de pedestres atraía levadas de jovens oferecendo lustre aos transeuntes que aguardavam os transportes públicos. Em janeiro de 1925, um descendente de italianos chamado Nicola Caporrino solicitou licença à Prefeitura para instalar um quiosque de engraxates no terreno onde se localizava a antiga igreja (figura 4).¹⁵⁸ Houvesse conseguido o aval da prefeitura, conforme requerido em 2 de fevereiro daquele ano, o quiosque possivelmente teria se constituído em uma importante fonte de renda ao solicitante. Mas não foi o que aconteceu. Ainda em fevereiro do mesmo ano, Nicola teve o pedido negado pela prefeitura. Dois anos depois, tornou-se pai. Nascido em 1927, na divisa do bairro da Mooca com o Brás, o filho homônimo tornou-se compositor no início dos anos cinquenta e construiu uma parceria de sucesso com um amigo, também ítalo-brasileiro, chamado João Rubinato. Quando começou a compor com Nicola Caporrino, naquele início da década de cinquenta, João era ator de rádio famoso e vinha gozando de grande sucesso interpretando esquetes cômicas na Record, sob o pseudônimo de Adoniran Barbosa. Nas horas vagas, os parceiros de samba se divertiam entre os engraxates ambulantes, compondo canções inspiradas no linguajar do grupo. Antes de contar a história dessa parceria de sucesso e a relação com os engraxates, é momento de descobrir como foi a trajetória do trabalhador informal João Rubinato até se tornar figura de destaque no universo radiofônico paulistano como Adoniran Barbosa.

¹⁵⁶ SANTOS, José Roberto dos; op. cit., p.69.

¹⁵⁷ CAMPOS e JUNIOR, op. cit.

¹⁵⁸ *Processos de Licença para cadeira e salões de engraxate*. Arquivo Municipal de São Paulo, Arquivo Intermediário (Arquivo Geral de Processos), pedidos de licença para cadeira e salão de engraxate. Ano: 1925.

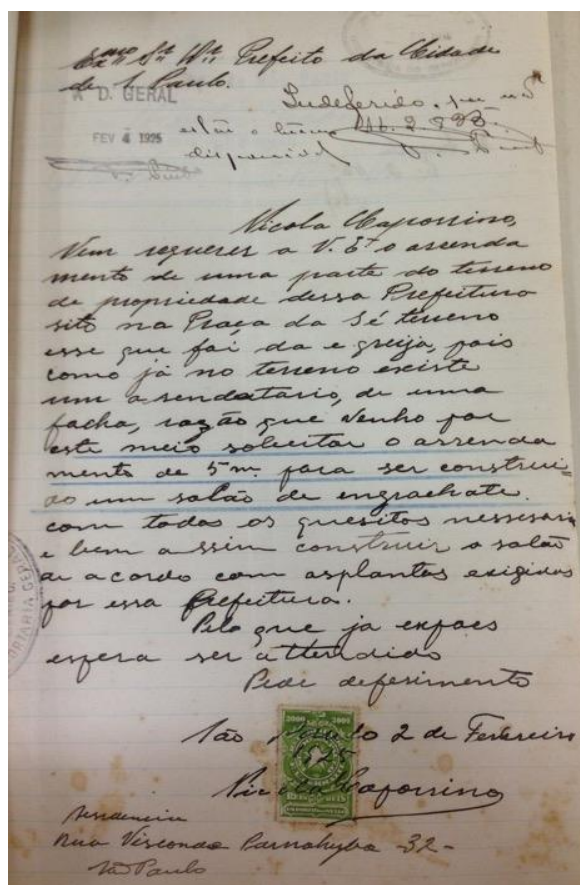


Figura 4: Requerimento de Nicola Caporrino para abertura de salão de engraxate na Praça da Sé. Fevereiro de 1925. Arquivo Municipal de São Paulo, Arquivo Intermediário (Arquivo Geral de Processos), pedidos de licença para cadeira e salão de engraxate.

Sambas de Mascate ¹⁵⁹

Da sua silenciosa fazenda em Roncole, no interior da Itália, o consagrado e septuagenário Giuseppe Verdi podia escutar os sons das embarcações que passavam pelo Rio Pó e rumavam para os portos de onde famílias italianas embarcavam para a América, sonhando com melhores condições de vida.¹⁶⁰ Nas últimas décadas do século XIX, a situação não andava nada favorável aos habitantes da zona rural do norte da península. Além dos efeitos sociais e ambientais das inúmeras batalhas travadas contra os austríacos pela independência das províncias de Lombardia e Veneto, algumas temporadas sucessivas de fortes chuvas ao longo da década de 1880 causaram alagamentos e destruíram plantações,

¹⁵⁹ As informações sobre a trajetória de Adoniran Barbosa presentes neste subcapítulo foram extraídas das duas entrevistas concedidas pelo sambista ao MIS-SP e das três principais biografias publicadas sobre o artista. São elas: KRAUSCHE, Valter. *Adoniran Barbosa: Pelas ruas da cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1985; MUGNAINI JR., Ayrton. *Adoniran: dá licença de contar...* São Paulo: Editora 34, 2002 e CAMPOS JR., Celso de. *Adoniran: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2003.

¹⁶⁰ Filme: *La Vita di Verdi*, Renato Castellani, 1982, Itália, França e Alemanha.

levando à extrema pobreza famílias residentes nas pequenas propriedades agrícolas da região.

Na comuna de Cavarzere, província de Veneto, o casal italiano formado por Fernando Rubinato e Emma Richini foi um dos que vislumbrou a possibilidade de encontrar melhores condições de vida com a imigração. Na última década do século, o casal embarcou de Gênova rumo ao Porto de Santos, onde tomaram o trem direto para a Hospedaria dos Imigrantes, em São Paulo, no bairro do Brás. De lá, começaram uma verdadeira saga por cidades do interior do estado. Após alguns poucos dias na capital, primeiro embarcaram para Tietê, onde também não permaneceram muito tempo, rumando na sequência para Valinhos, cidade na qual finalmente conseguiram estabilidade e residiram por alguns anos. Foi durante o período de moradia em Valinhos, no dia 6 de agosto de 1910, que nasceu o sexto e último filho do casal: João Rubinato.

Passados alguns anos, após o patriarca da família perder o emprego em Valinhos, uma nova mudança de cidade foi planejada e os Rubinato desembarcaram em Jundiaí. Fernando Rubinato encontrou emprego como carregador de vagões na estação da estrada de ferro *São Paulo Railway*, que conectava o interior do estado ao Porto de Santos, enquanto o filho caçula, contando oito anos de idade, frequentava a escola. Mas durou pouco a investida escolar do pequeno. Quando estava no terceiro ano do primário, contando treze anos, João Rubinato abandonou os estudos por desinteresse e começou a trabalhar. Inicialmente, ajudando seu pai, Fernando, a carregar os trens na estação. Depois, passou a entregar marmitas preparadas por sua mãe em um hotel da região. As primeiras experiências profissionais do pequeno João foram interrompidas quando o irmão mais velho conseguiu emprego em uma fábrica na região de Santo André e a família organizou mais uma mudança.

Ao chegar em Santo André no ano de 1924, com 14 anos de idade, João Rubinato encontrou um pequeno núcleo urbano às margens da ferrovia que conectava o interior do estado ao porto de Santos. Na época, Santo André era distrito da cidade de São Bernardo e começava a se destacar por sua incipiente industrialização, que atraía levas de novos moradores, como aconteceu com os Rubinato. Mas apesar das mudanças ocasionadas pelas fábricas instaladas no distrito, a região ainda apresentava muitos aspectos rurais, o que não a tornava muito diferente de Jundiaí. A grande transformação era que a família, residindo em Santo André, estava muito mais próxima de São Paulo, cidade que passava por intensas modificações urbanas, sociais e culturais que irradiavam também para regiões do entorno. No começo da década de 1920, conflitos entre militares de baixas patentes e oligarquias regionais, que se manifestavam de maneiras diversas nos diferentes estados do Brasil, em

São Paulo se materializaram na Revolta de 1924, que tornou a cidade palco de intenso conflito durante parte do mês de julho. O fato fez com que muitos paulistanos buscassem refúgio nos distritos e cidades vizinhas, como Santo André, inchando ainda mais a região, que dispunha de precária estrutura urbana.

A família Rubinato chegou em Santo André após encerrados os conflitos da revolta de 1924.¹⁶¹ Uma vez instalados, não demorou muito para o caçula se incorporar ao mercado informal de trabalho, desempenhando os mais diversos ofícios e bicos, sem parar em emprego algum.¹⁶² Foi nessa época, como forma de ocupar o tempo livre, que João Rubinato tomou parte na banda musical do distrito, tocando caixa e depois flautim, sob a direção do maestro Leôncio.¹⁶³

Moacyr (entrevistador): *O senhor tem algum contato com instrumento, o senhor toca algum instrumento?*

Adoniran: *Não. Comecei a tocar flauta, depois desisti. Cavaquinho, eu desisti. Bateria... Ah, toquei bateria no jazz band de Santo André. Toquei flautim na banda de música, de orelhada, sabe? [Reproduz o trilhar do flautim com a boca e ri]. Não faz só isso? Só faz... [reproduz o som do flautim com a boca novamente]. Só isso. Na banda, não faz isso? O flautim? Isso é fácil de fazer. Então, de orelha eu fazia [imita outra vez o flautim]. Dentro do tom. Tudo bem, tudo bem. Caixa primeiro, depois passei a flautim. De orelhada fazia, no tom, eu vinha... [imita novamente e se diverte]. No tom, né? Gostoso, de orelha. Louco eu, arriscado, né? Mas o maestro deixou, tudo bem.*

(...)

Moacyr (entrevistador): *Na família ninguém tinha nada com música?*

Adoniran: *Não, só eu! O único "loucão" fui eu.*

(...)

Adoniran: *Ah, e eu vou contar. Ah, tocava na banda caixa. Como é que chama hoje? Tarol?*

Moacyr (entrevistador): *Tarol!*

Adoniran: *É caixa! Tarol tu sabes que é carriola... é caixa. Então eu era garotão, né?*

¹⁶¹ Segundo depoimento de Adoniran Barbosa ao MIS-SP. Coleção 00116MPB – Música Popular Brasileira. 06'20".

¹⁶² CAMPOS JR, op. cit., p. 58.

¹⁶³ *Correio de São Paulo*, 05 de dezembro de 1936. Para o *Correio*, Adoniran afirmou o maestro se chamar Leôncio. Porém, em entrevista para o MIS-SP, o sambista cita um maestro chamado Pradella, com quem teria realizado uma viagem para tocar com a banda em Santos. Resta saber se seria o mesmo maestro, chamado Leôncio Pradella ou dois maestros diferentes. Sobre o maestro Leôncio, assim escreveu Moraes: "Em meados de 1920 o rádio paulistano começava a se desenvolver lentamente entre clubes e sociedades, em caráter ainda bastante elitizado. Cavando oportunidades, os músicos populares, como o maestro Leôncio, procuravam meios de subsistência nas bandas públicas e militares, ao mesmo tempo em que as práticas musicais das ruas, que compunham algumas das tradições da antiga São Paulo, encontrava forte resistência entre a classe política". MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades Paulistanas. Final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

Olga von Simson (entrevistadora): *Em Jundiá?*

Adoniran: *Não, Santo André. Então, minha mãe tinha orgulho, deixava minha farda impecavelmente branca, bonita e quando eu passava na banda ela ficava na janela, ficava assim, vendo eu passar, toda orgulhosa. E eu também orgulhoso. Ia na janela e via, feliz da vida. Os botões bem limpos, os botões. É bom lembrar, tudo ela que fazia, minha mãe.*

Olga von Simson (entrevistadora): *E era da escola essa banda?*

Adoniran: *Hein?*

Olga von Simson (entrevistadora): *Era da escola?*

Adoniran: *Não, da prefeitura.¹⁶⁴*

Marcante na memória, a participação tocando caixa e flautim na banda do distrito de Santo André foi a única experiência do jovem descendente de italianos com uma educação musical mais formal. Dali em diante, até o sucesso no rádio como humorista, a relação de João Rubinato com a música aconteceria de maneira informal a partir da escuta através do rádio e do contato com outros indivíduos nos espaços públicos, em encontros nas esquinas e calçadas. Nesse sentido, as primeiras experiências profissionais no ambiente da rua foram determinantes para cativar o desejo de se tornar compositor. Durante a adolescência, as ruas do entorno da capital emergiram como um espaço de trabalho e divertimento para João Rubinato. Na verdade, mais divertimento do que trabalho, pois como ficou comprovado em suas biografias, ele não fazia parte do time que gostava de pegar no batente.

Embora bastante conturbada, a relação de João com o trabalho começou cedo. Desde que abandonou a escola, o garoto foi obrigado por seus pais a se ocupar. Entre tentativas frustradas de se adequar a um regime de trabalho formal, o ofício de mascate se tornou uma alternativa viável. Saía cedo de casa em Santo André e ia comprar tecidos baratos na 25 de março. Fazendo uma parte do caminho de volta para casa a pé, oferecia os tecidos de casa em casa nas regiões suburbanas ao longo do vale do rio Tamanduateí.¹⁶⁵ A liberdade que o trabalho nas ruas proporcionava, ainda que exigisse esforço nas pernas, sem dúvidas contribuiu para que João Rubinato não desistisse tão rápido do ofício, como acontecia nos lugares em que ele era constantemente supervisionado por um patrão. E foi justamente dessa experiência como mascate que o jovem começou a criar um hábito que muito lhe renderia sucesso no futuro: compor músicas enquanto caminhava pela cidade.

Os primeiros sambas criados por João Rubinato eram refrãos que ele cantava enquanto caminhava mascateando entre o centro de São Paulo e o distrito de Santo André.

¹⁶⁴ Depoimento de Adoniran Barbosa ao MIS-SP. Coleção 00116MPB – Música Popular Brasileira. 52'10" até 54'20".

¹⁶⁵ CAMPOS JR., Celso de. *Adoniran: uma biografia*. 2ª ed - São Paulo: Globo, 2009, pp. 60-61.

Essas músicas nunca foram gravadas e seriam mais tarde lembradas em tom pejorativo pelo próprio compositor, como “sambas de mascate”.¹⁶⁶ Apesar da brincadeira, o costume de compor enquanto caminhava foi um gesto que João Rubinato levou adiante e lapidou à medida que expandiam seus trajetos e roteiros. No período em que trabalhou como mascate, ele andava sensibilizado pela experiência como membro da banda do distrito de Santo André e aproveitava para experimentar a atividade de compositor. Além disso, a cidade de São Paulo que Adoniran encontrou na juventude era recheada de sons produzidos por bandas de música, vendedores ambulantes e músicos informais das ruas, que ocupavam o tempo trabalhando e se divertindo.

Uma dessas sonoridades características da vida urbana paulistana eram as modinhas que narravam fatos e situações do cotidiano:

Entre as diversas peculiaridades que a cultura popular assume em São Paulo pela música, uma delas adquiriu forma bastante especial nos anos 30 e de certo modo parece ter marcado velada e profundamente a trajetória da música paulistana: a ‘modinha paulistana’. Essas canções, criadas sem quaisquer compromissos estéticos, artísticos e mesmo comerciais, compostas por autores desconhecidos, eram difundidas informalmente pelas ruas e bairros da cidade, aproximando-se daquilo que alguns estudiosos denominariam ‘folclore urbano’. Elas não pretendiam entrar, de modo algum, no atrativo universo artístico e da indústria da cultura, que, como já vimos, estava em plena organização e ascensão naqueles anos. Apenas queriam comentar fatos corriqueiros do cotidiano da cidade já profundamente marcado pela vivência urbana, e em geral buscando para isso uma espécie de paródia.¹⁶⁷

É muito provável que as primeiras composições de Adoniran estivessem vinculadas, ainda que indiretamente, a essa tradição cancionista da cidade de São Paulo. Fato é que dali em diante, a relação com a música, até a primeira oportunidade no rádio, aconteceria principalmente nas ruas, em encontros informais nas esquinas e calçadas. A trajetória do então compositor de “sambas de mascate” começou a mudar de rumo quando, entre o final de 1932 e início de 1933, conseguiu um emprego na Rua 25 de Março, região central, graças ao apoio da irmã mais velha, casada com um rapaz que era gerente de uma fábrica de tecidos nobres, a Seabra & Cia. Com o emprego, o jovem adulto se despediu da família em Santo

¹⁶⁶ KRAUSCHE, Valter. *Adoniran Barbosa: Pelas ruas da cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.20.

¹⁶⁷ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em Sinfonia*; São Paulo: Estação Liberdade, 2000. 146.

André e se mudou para um quarto de pensão na Ladeira Porto Geral, muito mais próximo ao seu novo local de trabalho.

A tarefa não poderia ser mais simples. Visitar os clientes das ruas Direita, São Bento e 15 de Novembro, verificar o estoque de tecidos e anotar o pedido do dono da loja. A bem da verdade, os vendedores da Seabra & Cia., tradicional casa de têxteis da Rua 25 de Março, também tinham por obrigação oferecer novos produtos à seleta freguesia. Pela qualidade da mercadoria, quase todos conseguiam encomendas extras de peças de cetim, fustão e anarruga. A exceção era João Rubinato. Ninguém mais esperava que João Rubinato voltasse com pedidos ao escritório dos Seabra. Aliás, já seria um grande feito se, após suas diligências pelo Centro de São Paulo, João Rubinato apenas voltasse ao escritório da 25 de Março.¹⁶⁸

Trabalhando nas ruas paulistanas, o jovem descendente de italianos cultivou um forte interesse pelos encontros musicais das esquinas, de olho nas novas emissoras inauguradas a cada mês. E foi ali, dando um jeito de se embrenhar nos botecos e restaurantes onde os artistas bebiam, comiam e conversavam após o expediente, entre músicos amadores e outros trabalhadores como ele, que foi cavando o sonho de cantar no rádio e virar artista. Nessa época, o rádio paulistano experimentava um contexto de franca expansão após a atuação de algumas emissoras paulistas no conflito de 1932.¹⁶⁹ Rapidamente, João Rubinato passou a ter amizade com figuras ilustres do *broadcasting*, como Januário de Oliveira, Raul Torres e os maestros Gaó e José Nicolini.¹⁷⁰ A estratégia de ir “comendo pelas beiradas” deu certo e em 1934 conseguiu cavar sua primeira oportunidade no programa *Calouros do Rádio*, da popular emissora Cruzeiro do Sul, localizada no Largo da Misericórdia. O calouro, porém, foi dispensado pelo diretor artístico do programa, o prestigiado cantor Paraguassu, sem conseguir cantar o samba *O que será de mim* até o final.¹⁷¹

Apesar do insucesso na primeira tentativa, João Rubinato manteve a esperança e enquanto ainda atuava como funcionário da fábrica de tecidos, seguiu marcando presença nos botecos onde se reuniam os cartazes das rádios, a fim de ter oportunidade outra vez. Passados alguns dias, tomou coragem e foi falar diretamente com Paraguassu. Com uma boa dose de insistência, conseguiu uma nova chance para se apresentar no pequeno auditório da

¹⁶⁸ CAMPOS JR., op. cit., p.21.

¹⁶⁹ TOTA, Antonio Pedro, Rádio e modernidade em São Paulo (1924-1954). In: PORTA, Paula (org). *História da cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX*. V.3. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

¹⁷⁰ CAMPOS JR., op. cit., p.23.

¹⁷¹ *O que será de mim* é um samba de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves, foi gravada em dupla por Chico Viola e Mário Reis no ano de 1931. Sobre as primeiras investidas de Adoniran com calouro, ver: CAMPOS JR., op. cit., 2009, pp.25-26.

Cruzeiro do Sul. A nova estratégia incluía uma mudança na canção a ser apresentada. No lugar do samba de Ismael Silva, Nilton Bastos e Chico Viola, João Rubinato decidiu interpretar uma composição de Noel Rosa e André Filho, *Filosofia*, gravada por Mário Reis em 1933. Desta vez, conseguiu cantar a música até o final sem ser interrompido, ganhando aplausos do auditório e o tão sonhado primeiro contrato no rádio, como cantor de sambas.

*O mundo me condena e ninguém tem pena
Falando sempre mal do meu nome
Deixando de saber se eu vou morrer de sede
Ou se eu vou morrer de fome*

*Mas a filosofia hoje me auxilia
A viver indiferente assim
Nessa prontidão sem fim
Vou fingindo que sou rico,
Pra ninguém zombar de mim*

*Não me incomode que você me diga
que a sociedade é minha inimiga
pois cantando nesse mundo
vivo escravo do meu samba
muito embora vagabundo*

*Quanto a você, da aristocracia
que tem dinheiro, mas não compra alegria
há de viver eternamente
sendo escrava dessa gente
que cultiva a hipocrisia. (♪).¹⁷²*

Enquanto tentava emplacar como cantor, João Rubinato compôs algumas de suas primeiras canções em parceria. Embora muito provavelmente tenham circulado nas ruas e nos bastidores radiofônicos em meados da década de 1930, tais canções não foram gravadas em disco na época, possivelmente por não terem alcançado sucesso entre o público,

¹⁷² (♪) *Filosofia*. Autores: Noel Rosa e André Filho. Gênero: Samba. Intérprete: Mário Reis. Acompanhamento: Pixinguinha e sua Orquestra. Gravadora: Columbia. Número: 22.225-B. Matriz: 381504. É possível ouvir a canção através do link: [https://drive.google.com/file/d/192eFL-Ob2RIDrRPsGr_ebT2qJlgF5r_O/view?usp=share link](https://drive.google.com/file/d/192eFL-Ob2RIDrRPsGr_ebT2qJlgF5r_O/view?usp=share_link)

permanecendo por décadas registradas exclusivamente em partituras, guardadas nos arquivos das editoras.¹⁷³

Minha vida se consome, registrada em 1935, é uma dessas músicas do início da carreira de Adoniran como compositor e se assemelha bastante, em tema e estilo, ao samba *Filosofia*. Como ficou marcado na ocasião que representou o primeiro triunfo de João Rubinato no rádio, o famoso compositor de Vila Isabel era uma das principais fontes de inspiração para o jovem aspirante a cantor de Valinhos.¹⁷⁴ Parceria com Pedrinho Romano e Verídico, *Minha vida se consome* narra em primeira pessoa as dificuldades cotidianas de um habitante da cidade grande que, por não encontrar trabalho, se vê excluído socialmente. Criada quando Adoniran tinha pouco mais de vinte anos, é possível perceber que a composição já apresenta a dosagem trágica que marcaria, duas décadas mais tarde, a obra do sambista paulista. A letra da música aborda de forma bastante realista problemas enfrentados por alguns dos habitantes pobres de São Paulo em meados da década de 1930. Invocada como cidade do trabalho e símbolo do progresso, a capital era constituída também por uma parcela de desocupados sem espaço no disputado mercado de trabalho, que embora em expansão, não era capaz de absorver o total dos novos moradores. Esse grupo, no qual o personagem da canção se encontra, penava para garantir uma renda digna e custear uma boa alimentação:

*A noite vai chegando
Minha vida se consome
Tanta gente se alimentando
E só eu passando fome
Dá rugido, dá estalo
Meu estômago faminto
Vou ver se posso tapeá-lo
Apertando mais o cinto*

*Que ironia do destino
Tem sido a vida minha
Me chamam de vagalino
Porque já perdi a linha
O batente eu procuro
Sou capaz de dar duro
Mas ninguém me dá trabalho*

¹⁷³ Recentemente, tais canções foram trazidas à luz e aos ouvidos por iniciativa do Conjunto João Rubinato, que realizou o projeto “Adoniran em Partitura”. SOUSA, Tomás Bastian de. *Adoniran em Partitura: doze canções inéditas*. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!; Conjunto João Rubinato, 2017.

¹⁷⁴ *Ibidem.*, p.42.

E dizem que nada valho

Passo a pastéis de brisa

E não tenho mais camisa

Só tenho a filosofia

Que me dá consolação

Com a barriga assim vazia

Sei que morrerei

No necrotério acabarei

*Mas não será de indigestão (♪).*¹⁷⁵

Ao comparar as duas obras, nota-se que os protagonistas das canções encontram problemas e soluções semelhantes para suas experiências. Nos dois casos, há uma forte tensão opondo personagem e sociedade, redundando em problemas como falta de trabalho e fome. Na letra de Adoniran, o eu lírico reclama de ser chamado de “vagalino” e considerado sem valor, enquanto em *Filosofia* o protagonista tem a “sociedade” como inimiga e é condenado pelo “mundo”. A filosofia e a moral própria dos personagens emergem como amparo e fazem contraponto ao papel opressor desempenhado pela sociedade e ao estado de desamparo social no qual se encontram. Este recurso é identificado, por exemplo, nos trechos *mas a filosofia, hoje me auxilia*, na música de Noel Rosa e em *só tenho a filosofia que me dá consolação*, na canção do cantor paulista.

Em *Minha vida se consome* já é possível identificar algumas características que mais tarde definiriam a obra de Adoniran. A moral como resiliência e ao mesmo tempo a filosofia como solução para o problema do eu lírico, parece constituir, em alguma medida, aquilo que Kraushe identificou e definiu como “conformismo que carrega, dentro de si, a denúncia”.¹⁷⁶ Ou seja, o drama narrado na canção opera como crítica social, confrontando a moral em vigor na sociedade ao escancarar problemas sociais por meio de um discurso em primeira pessoa. A escolha temática de retratar a vida dos excluídos também é outra característica que mais tarde marcaria, de maneira definitiva, as composições do sambista. Aprofundando as análises em torno dos indivíduos marginalizados, o capítulo seguinte penetra no universo dos “vagalinos” que viviam em São Paulo na primeira metade do século XX e suas relações com os sons e ruídos da cidade, assim como com as autoridades. Também serão

¹⁷⁵ (♪) *Minha vida se consome*. Autores: Adoniran Barbosa, Pedrinho Romano e Verídico. Gênero: Samba. Intérprete: Conjunto João Rubinato. Acompanhamento: Conjunto João Rubinato. Gravadora: Independente. Ano composição: 1935. Ano de gravação: 2023. Álbum: Adoniran em Partitura. Para ouvir a canção acesse o link: https://drive.google.com/file/d/1TD8jPnMZ_9mfaPJTpU9RZiBw6YbTk2er/view?usp=share_link

¹⁷⁶ KRAUSCHE, op. cit., p.43.

apresentados jornalistas, radialistas e músicos que se relacionavam com essa parcela da população, atuando por dar visibilidade a sua existência.

Capítulo II - “Foi aqui, seu moço”

Meninos vadios

Ao longo dos anos vividos em Santo André, entre 1924 e 1933, antes de compor seus primeiros sambas e passar a cultivar o sonho de se tornar cantor famoso, João Rubinato enfrentou problemas financeiros para se adaptar à nova cidade. Sem parar em emprego algum, desempenhou diversos ofícios informais nas ruas e, se não chegou a passar fome como o protagonista do samba *Minha vida se consome*, também não gozou de boa remuneração. Durante esse período, o descendente de italianos fez parte do admirável conjunto de trabalhadores que ocupavam as esquinas da Paulicéia prestando serviços e vendendo produtos. Disputando espaço com tipos urbanos como engraxates, jornaleiros e outros vendedores ambulantes, sentiu de perto a situação difícil que tal grupo enfrentava. Ao mesmo tempo, também foi se apropriando das gírias, maneiras de falar e das sonoridades compartilhadas entre esses habitantes da cidade. A São Paulo que o pequeno descendente de italianos encontrou na juventude era recheada de atividades lúdicas e sons produzidos por bandas musicais, músicos em serenatas, rodas de choro, modinhas e crianças iguais a ele, que ocupavam o tempo trabalhando e se divertindo.

O cotidiano dos jovens que ocupavam as ruas paulistanas era quase sempre dificultado por problemas com as autoridades. Empenhada em reprimir casos de vadiagem e imprimir uma disciplina urbana rígida, pautada nos ideais de ordem e higiene, no início do século XX a polícia paulistana perseguia menores encontrados nas ruas, seja desempenhando algum serviço informal, seja realizando atividades lúdicas. Muitas vezes, o motivo para as repressões esteve associado justamente aos sons produzidos em tais encontros, que passaram a ser considerados indesejáveis na medida em que o ideal de cidade moderna prosperava. A repressão aos informais trabalhadores das ruas se tornou ainda mais intensa na década de 1930, quando foram criadas as Delegacias Especializadas, dentre elas a Delegacia de Repressão à Vadiagem, com a intenção de eliminar das ruas os tipos enquadrados como “vadios” e “desordeiros”.¹⁷⁷ Esse ramo da polícia começou os trabalhos

¹⁷⁷ GUIDO, Fonseca. *História da prostituição em São Paulo*. São Paulo: Editora Resenha Universitária: 1982.

em 1934, quando Adoniran, residindo na região central de São Paulo, começava a compor suas primeiras músicas. Aparentemente, era grande a lista de “vagalinós” que se assemelhavam ao personagem da canção, já que a Delegacia de Repressão à Vadiagem era uma das que mais trabalhava, de acordo com um relatório enviado pelo primeiro delegado de polícia para o governador do estado, em 1935.¹⁷⁸

No Brasil do início do século XX a adolescência ainda não era um conceito.¹⁷⁹ Para fins penais, por exemplo, uma criança com mais de 14 anos já era considerada imputável de acordo com o Código Penal então em vigor, promulgado em 1890.¹⁸⁰ Quando o acusado possuía entre 9 e 14 anos, a imputabilidade dependia da avaliação do juiz. Se a criança que cometeu determinada infração houvesse agido com discernimento, segundo entendimento do magistrado, poderia ser considerada criminosa. Da mesma forma, crianças a partir dos 14 anos eram aptas a trabalhar e, na realidade, muitas delas começavam até antes. Assim como aconteceu com o pequeno João Rubinato, jovens entravam bastante cedo na lida das fábricas, oficinas e dos trabalhos informais nas ruas da região central, desempenhando serviços como engraxates ambulantes, entregadores de marmitas, vendedores de bilhetes de loteria, jornaleiros ou vendedores de frutas, doces e quitutes, estes quase sempre preparados pelas próprias mães dos menores.¹⁸¹ Aqueles que não se adaptavam ao trabalho e preferiam usar as ruas como espaço de lazer sofriam as consequências da repressão policial e da crítica de uma parte da sociedade, que reclamava dos sons e ruídos emanados das brincadeiras. Na medida em que a cidade crescia e se desenvolvia naquele início de século XX, a presença dos menores nas ruas passou a ser vista pelas autoridades como um problema cada vez maior e mais difícil de controlar. Garotos ocupando bairros, seja como trabalhadores informais, seja como participantes de atividades lúdicas, foram enquadrados como menores vadios. A única solução possível, para muitos deles, era aceitar a condição de força de trabalho desqualificada em uma fábrica ou oficina.¹⁸²

¹⁷⁸ Arquivo Público do Estado de São Paulo, Documentos da Acadepol.

¹⁷⁹ FAUSTO, Boris, *Crime e Cotidiano: A criminalidade em São Paulo (1880 – 1924)*. 2ª ed. 1ª Reimpressão. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2014 [1ª edição de 1984], p.93.

¹⁸⁰ Foi o Código Penal de 1940 que instaurou a maioridade para os 18 anos. Bem mais tarde, a Constituição Federal de 1988 e o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), de 1990, instituíram medidas de segurança à criança e ao adolescente.

¹⁸¹ São conhecidas fotografias que retratam as ruas paulistanas na primeira metade do século XX e capturam crianças trabalhando, vide as produções, em períodos distintos, dos fotógrafos Vincenzo Pastore e Hildegard Rosenthal. Sobre a presença de menores nas fábricas paulistanas no início do século XX, ver: MOURA, Esmeralda Blanco B. de. “Crianças operárias na recém-industrializada São Paulo”. In: DEL PRIORE, Mary (org). *História das Crianças no Brasil*. 7ª ed., 6ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2021. [1ª Edição de 1999].

¹⁸² “O caminho da inserção do menor infrator na sociedade correspondia a sua conversão pura e simples em força de trabalho desqualificada”. FAUSTO, op. cit., p.94.

Entre as inúmeras atividades desempenhadas por crianças nas ruas, o trabalho como engraxate ambulante foi uma das que chamou a atenção de estrangeiros que passavam por São Paulo no século XIX. Visitando a cidade em 1866 o viajante inglês William Hadfield registrou em seu diário: “Esta manhã eu vi um garoto negro na rua empenhado na ocupação de engraxate, com sua pequena caixa e escovas muito além do estilo de Londres”.¹⁸³ Como a urbe que o estrangeiro visitava ainda era um pequeno núcleo acanhado e provinciano, talvez o conflito entre a atividade eminentemente urbana do engraxate ambulante, típica de metrópoles como Londres, e a vida ainda ruralizada de São Paulo, o tenha surpreendido. Mas na medida em que a Paulicéia crescia, o trabalho desempenhado pelo garoto negro que Hadfield observou se tornou cada vez mais um traço característico da paisagem local.

Quando a capital paulista começou a se desenvolver mais rapidamente, no final do século XIX, suas atividades se diversificaram e o número de ambulantes multiplicou, ganhando ainda maior visibilidade no cenário urbano. Movimentando-se pelas ruas, os pequenos trabalhadores exerciam as mais variadas atividades e tinham práticas muito originais, colaborando de vários modos para caracterizar a vida urbana. O intenso movimento nos espaços públicos atraiu meninos portando pequenos caixotes de madeira, escovas e latas de graxa, que ofereciam o serviço de limpeza e lustre nos sapatos encardidos pelas ruas empoeiradas. Eles circulavam por estações de trem, largos e praças do centro, ofertando o serviço em troca de algumas moedas. Inicialmente, o trabalho era exercido por garotos pobres, negros e mestiços em sua maioria, com o objetivo principal de contribuir para a renda familiar. Mas a intensa imigração, acompanhada da expansão da pobreza e dificuldades no cotidiano, atraíram para o ofício também os jovens imigrantes recém-chegados, principalmente italianos. O cronista Antônio Egídio Martins constatou essas transformações ao relatar em suas memórias que:

Depois que foi estabelecida a corrente imigratória na antiga Província de São Paulo, começaram, em 1877, ao que parece, a aparecer nas estações da estrada de ferro e nas ruas e largos desta Capital os primeiros engraxates, cuja profissão era exercida por menores italianos de 10 e de 14 anos de idade, recebendo estes em pagamento, pelo seu trabalho, a insignificante quantia de 60 réis (três vinténs).¹⁸⁴

¹⁸³ This morning I saw a black boy in the street engaged in the occupation of shoeblack, with his little box and brushes very much after the London style. (Tradução do autor). HADFIELD, William. *Brazil and The River Plate in 1868*. Londres: Bates, Hendy and Co. 1869, p.69.

¹⁸⁴ MARTINS, Antônio Egídio. *São Paulo Antigo: 1554 a 1910*. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p.380.

Os encontros desses jovens de origens diversas produziram nas ruas um inusitado caldo cultural, contribuindo para caracterizar a vida paulistana. Sem ponto fixo ou atividade permanente, os engraxates ambulantes tinham um cotidiano muito peculiar, pois geralmente gozavam longos períodos de intervalo entre um cliente e outro. O tempo ocioso era transformado rapidamente em períodos de lazer, usufruídos na forma de práticas musicais, jogos e brincadeiras. Muito ruidosos e já em grande número nas primeiras décadas do século XX, os engraxates foram transformados em problema pelas autoridades municipais, preocupadas em higienizar, organizar e manter o fluxo ininterrupto das ruas e calçadas.

Em 1901, o ofício de engraxate ambulante foi proibido de ser exercido nas vias da cidade. Como medida de repressão aos garotos, autoridades municipais defendiam a multa e a detenção. Assim propôs, por exemplo, o vereador José Oswald no ano de 1904, em discurso reproduzido também pelo jornal *O Estado de São Paulo*:

*Tendo a câmara proibido na lei do orçamento de 1901 o exercício da profissão de engraxates nas ruas e ainda na lei do orçamento de 1903 a venda avulsa de bilhetes de loterias também nas ruas e praças desta capital, e sendo aquela profissão e este comércio exercidos também por grande número de menores, o meio de coibi-los no caso de desobediência? Não serão a multa e a detenção?*¹⁸⁵

Mas apesar da restrição legal e repressão a que foram submetidos, centenas de meninos continuaram infringindo a lei, burlando o fisco, concorrendo com os lustradores “oficiais” fixados em salões e ocupando ruidosamente as ruas da cidade com seu trabalho, que muitas vezes se misturava com brincadeira. Em 1910 o fotógrafo italiano Vincenzo Pastore registrou a presença destes menores nas ruas e praças paulistanas, não apenas trabalhando, mas também desfrutando dos momentos de ócio após o expediente ou enquanto esperavam clientes.¹⁸⁶ Naquela época, o divertimento principal dos garotos era o jogo da berlinde ou bolinha de gude.

As ruas, para as crianças, raramente se constituíram exclusivamente como espaço de trabalho. Desde o final do século XIX, o encontro de jovens em vias públicas para diversão

¹⁸⁵ *O Estado de São Paulo*, 25 de dezembro de 1904, p.3.

¹⁸⁶ As fotos de Pastore foram analisadas no meu trabalho de mestrado e são um raro testemunho das atividades ao mesmo tempo laboriosas e lúdicas que desenvolviam os meninos engraxates em São Paulo no alvorecer do século XX. A partir delas, foi possível notar que as vias da cidade eram um espaço não só de trabalho, mas de reunião e lazer. O dia a dia dos meninos era experimentado no espaço urbano, realizando atividades quase sempre em duplas ou grupos. SANTOS, André Augusto de Oliveira. *“Vai graxa ou samba, senhor?” - A música dos engraxates paulistanos entre 1920 e 1950*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. 2015.

fazia parte da rotina, da paisagem e dos sons ouvidos em São Paulo, principalmente nos bairros populares, onde famílias se aglomeravam em cortiços com pouco espaço e privacidade, de modo que a rua se tornava efetivamente o único ambiente possível para as brincadeiras. Quando a cidade contava pouco menos de cinquenta mil habitantes, ocorrências relacionadas a presença de crianças nas vias públicas motivavam reclamações de uma parcela dos moradores da cidade. O historiador Boris Fausto observou que o jornal *Diário Popular* deu destaque, em 1886, a um grupo de garotos que praticavam “ações vergonhosas e exercícios de capoeiragem” na ladeira da Tabatinguera, região da Praça da Sé, causando inclusive prejuízos a vendedoras ambulantes de frutas.¹⁸⁷

As reclamações contra reuniões de menores nas vias públicas ocupavam espaço nas colunas dos periódicos paulistanos. Em geral, as publicações davam voz a moradores que cobravam das autoridades maior rigor na repressão às ocorrências.¹⁸⁸ Mas apesar da perseguição, é possível afirmar que as atividades causavam diferentes reações nos habitantes da cidade. Por um lado, havia moradores que se incomodavam com os ruídos. Outros, porém, lidavam bem com os sons advindos das reuniões entre menores nos espaços públicos. Em 1916, por exemplo, foi publicada na seção “Queixas e Reclamações”, do periódico *O Estado de São Paulo*, uma nota solicitando a interferência da polícia contra garotos no Brás, bairro vizinho à região central. Os queixosos cobravam das autoridades uma atitude repressora mais atuante já que os guardas civis, despreocupados, apenas observavam o que faziam os moleques, como forma de distração:

Em muitas das cartas que diariamente recebemos para serem publicadas nesta seção, pedem-nos que chamemos a atenção da polícia para os garotos que de manhã à noite se aglomeram nas ruas dos arrabaldes, praticando toda a sorte de diabruras num berreiro infernal. Ainda ontem, recebemos cartas de moradores das ruas Maria Borba, Dr. Almeida Lima, Ipanema, Oriente e outras queixando-se dos guardas cívicos que, em vez de reprimir esse abuso, para se distrair, ficam horas inteiras a ver o que fazem os moleques.

*Não podemos deixar de acolher a queixa dos que nos procuram para intérpretes do seu pedido à polícia. Mesmo porque, eles têm sobejas razões. A liberdade com que numerosas maltas de menores vagabundos transformam as ruas dos nossos bairros em campos de “football”, riscam as paredes dos prédios e a pedradas despedaçam as vidraças das casas de moradia há muito que está a reclamar uma providência enérgica das autoridades da polícia.*¹⁸⁹

¹⁸⁷ FAUSTO, op. cit., 2014, p.95.

¹⁸⁸ A ocorrência da expressão “malta de moleques” no periódico *O Estado de São Paulo* saltou de 6 para 37 entre as duas primeiras décadas do século XX. Quase sempre o termo aparecia na sessão “Queixas e Reclamações” destinado justamente às cartas de leitores se queixando a respeito de aspectos da cidade e moradores que os incomodavam.

¹⁸⁹ *O Estado de São Paulo*, 13 de julho de 1916. p.4.

A partir da nota, é possível decifrar o que soava como um “berreiro infernal” aos ouvidos de alguns moradores paulistanos do começo do século XX. É bem provável que por meio da expressão o autor esteja se referindo, de maneira pejorativa, como fica evidente, aos gritos de emoção e empolgação advindos da partida de futebol na rua. Os ouvidos mais sensíveis, ao que parece, não estavam acostumados aos decibéis de uma calorosa disputa futebolística. O esporte bretão, em processo de popularização, ainda era uma novidade para muitos paulistanos em 1916, assim como os ruídos que acompanhavam a prática: berros causados por um gol, por uma jogada plástica, uma cobrança incisiva a um companheiro que não tocou a bola, ou expressão da insatisfação contra um adversário que fez uma falta mais ríspida.

É importante notar que aos guardas civis os ruídos advindos da aglomeração futebolística não geravam incômodo, enquanto a partida, por sua vez, aparentemente valia a pena ser assistida. O jornal, no entanto, preferiu dar razão aos leitores reclamantes, se juntando ao coro de cobranças para que as autoridades coibissem o grupo, que além dos sons com as vozes, também produziam ruídos despedaçando vidraças com pedras. A escolha de termos como “malta de menores vagabundos” e “nossos bairros” dão a entender que o periódico, assim como os reclamantes, entendia que as crianças não possuíam o direito de ocupar espaços públicos. Ao menos não produzindo sons. O jornal se colocava como representante dos “legítimos” proprietários da cidade, únicos cidadãos capazes de escolher as sonoridades e os corpos que podiam ou não compor os espaços públicos, refletindo um posicionamento bastante comum nas elites paulistanas e que se mantém presente até hoje em alguns destes setores da sociedade.¹⁹⁰

Apesar das reclamações e da repressão, o som das partidas de futebol dos menores nas ruas, constituído por gritos e vidraças quebradas, passou a compor cada vez mais o cotidiano sonoro paulistano. Se em 1916 guardas apenas observavam o jogo passivamente, no começo da década seguinte jogar futebol nas ruas passou a redundar em episódios de prisão. Pelo menos por algumas horas. No livro de movimentações de presos da terceira delegacia da capital, região de Campos Elíseos e Santa Cecília, constam casos de menores detidos por “jogar bola em vias públicas”. Assim aconteceu com o branco Josemiro Francisco, de 11 anos, encaminhado à prisão da delegacia em 19 de outubro de 1921, após ter sido

¹⁹⁰ Basta, para atestar tal comportamento, lembrar a postura dos moradores do bairro de Higienópolis por ocasião do planejamento da construção de uma estação de metrô na região. *Folha de São Paulo*, 13 de agosto de 2010. Caderno Cotidiano, p.4.

encontrado por um soldado jogando futebol na Rua João Monteiro, próximo à sua residência, na Alameda Gleite, número 57.¹⁹¹ Também foi encaminhado à delegacia o jovem negro Iracy Querino de Andrade, em 9 de dezembro do mesmo ano, por estar jogando futebol na Alameda Gleite, onde residia com seu pai Manuel Querino, homônimo do intelectual e artista abolicionista.¹⁹² De acordo com os registros, os menores que eram encontrados jogando bola nas ruas ficavam detidos até os responsáveis irem buscá-los e somente eram liberados após um sermão do delegado.¹⁹³

Além dos casos de prisão, também ocorria de jogos infantis nas ruas acabarem em acidentes. Em 1922, os relatórios de inquéritos da Quinta Delegacia, que atuava na região da Liberdade, descreveram episódios de desastres envolvendo atropelamentos de menores por carroças. No entender das autoridades policiais, o motivo dos acidentes, na maioria dos casos, era a distração com as brincadeiras, pois fazia com que os menores não atentassem para o trânsito na via.¹⁹⁴ Assim, a culpa era atribuída aos responsáveis, a quem o delegado acusava de “desleixo” com as crianças, por permiti-las brincar nas ruas sem supervisão de um adulto. Ocorre que nem sempre tal permissão era concedida, tendo em vista que muitos adultos pobres trabalhavam longe de casa e não tinham com quem deixar as crianças durante o dia. Os casos de atropelamento de menores também estiveram relacionados, muito provavelmente, ao aumento do fluxo de trânsito nas vias mais afastadas do centro, ocasionado pela expansão da malha urbana e por um maior número de veículos, de tração animal ou mecânica, em circulação. Regiões até então menos movimentadas passaram a receber mais veículos na medida em que a cidade se expandia territorialmente e acolhia novas levas de moradores.¹⁹⁵

A tarefa de regular jogos e brincadeiras infantis nos espaços públicos de uma cidade de grande dimensão territorial e em constante transformação não parecia ser das mais fáceis. Ainda mais considerando que até mesmo nos espaços vigiados das fábricas os jovens paulistanos encontravam formas de colorir o cotidiano de labuta com atividades lúdicas. Em

¹⁹¹ Documentos Acadepol (caixas azuis). Caixa 625. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ Na região da Alameda Gleite, popular reduto de sambistas e malandros no começo do século XX, além do futebol, havia a prática do “jogo de bolas”, provavelmente uma referência ao jogo da pelota basca, também conhecido como frontão. O jogo era popular e ocupava ambientes internos dos bares e clubes. Em janeiro de 1931 foi registrada uma queixa na terceira delegacia contra o dono de um bar localizado na referida alameda, onde nas dependências do quintal havia um “jogo de bolas” dia e noite, que causava incômodos nos vizinhos em decorrência do barulho e da profusão de palavrões. O responsável pelo espaço se comprometeu com as autoridades a tomar providências para que não mais houvesse motivos para reclamações. *Ibidem*.

¹⁹⁴ Cópias de Relatórios da Quinta Delegacia, 1922. Docs. Acadepol.

¹⁹⁵ PORTELA, Fernando. *Bonde saudoso paulistano*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2006.

seu estudo sobre crianças operárias na São Paulo do começo do século XX, a historiadora Esmeralda Blanco de Moura encontrou diversas ocorrências de brincadeiras no ambiente fabril. Muitas vezes, os episódios resultavam em acidentes ou punições. A brecha para o lúdico é entendida pela autora como estratégia de resistência das crianças em relação ao papel de trabalhador que lhes era imposto:

As dependências das fábricas e oficinas, em função das longas jornadas de trabalho, acabaram sendo, assim, o espaço no qual crianças e adolescentes entregavam-se às brincadeiras próprias da idade, transformando em brinquedo aquilo que eventualmente tinham ao alcance das mãos. [...]

As atitudes inadequadas ao ambiente de trabalho, porém, adequadas à idade, permitem ter em relação à presença dos menores nas fábricas e oficinas, uma outra percepção: negando-se a obedecer às regras impostas, esses menores demonstravam como a condição de criança e de adolescente se sobrepunha, em muitas situações, à de trabalhador. Fresta importante na rigidez de comportamento pretendida no interior das fábricas e oficinas, a desobediência, a malcriação, as brincadeiras pontuavam o cotidiano do trabalho no período, iluminando com uma forma peculiar de resistência, a história desses pequenos trabalhadores. As brincadeiras provavelmente quebravam a rotina esmagadora dos dias tão longos passados entre os muros dos estabelecimentos industriais, aliviavam a tensão que permeava a situação de trabalho, e resgatavam minimamente o direito à infância e à adolescência, tão negado a esses trabalhadores a partir do ingresso no mundo do trabalho.¹⁹⁶

Se até mesmo nas fábricas os adolescentes encontravam maneiras de brincar, como seria possível regular o comportamento lúdico desse grupo no espaço público e menos vigiado da rua? A perseguição aos jovens que ocupavam as esquinas estava associada a uma preocupação mais ampla da polícia em moldar novos costumes na população, em meio às inúmeras reformas modernizantes que eram empreendidas na cidade. No início do século XX houve uma campanha manifesta da polícia paulista contra a vadiagem, prevista como crime no Código Penal de 1890 e que vigorou até 1940. Nem mesmo as crianças escapavam das ações policiais. Nesse contexto, o ano de 1902 marcou a criação, pelo congresso do Estado de São Paulo, do Instituto Disciplinar, com a intenção de constituir um órgão adequado para receber os indisciplinados mais jovens, que até então cumpriam pena nas mesmas prisões dos adultos. Embora tenha viabilizado a separação entre jovens e adultos infratores, fato que em si representou um avanço, na prática, o tratamento conferido aos menores no instituto esteve organizado de modo muito semelhante ao recebido pelos

¹⁹⁶ MOURA, Esmeralda Blanco B. de. "Crianças operárias na recém-industrializada São Paulo". In: DEL PRIORE, Mary (org). *História das Crianças no Brasil*. 7ª ed., 6ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2021. [1ª Edição de 1999]. pp.268-270.

maiores na Colônia Correccional, constituído por uma rotina rígida de trabalho intenso, sem momentos de lazer.¹⁹⁷

Meses após a criação do Instituto Disciplinar, circulou um boato na cidade de que os policiais estariam prendendo qualquer criança que fosse encontrada na rua, trabalhando ou não, deixando famílias receosas de perderem seus filhos, impedindo que ficassem nas ruas e até mesmo de realizarem o trajeto sozinhos até a escola.¹⁹⁸ Além de infratores do código penal, o órgão também recebia crianças órfãs que fossem encontradas abandonadas nas ruas, fato que provavelmente deu origem ao boato. Em janeiro de 1905, o prédio do instituto no Tatuapé já não possuía mais espaço para receber menores, de modo que o então chefe de polícia, Antônio de Godoy, solicitou aos delegados da capital não mais encaminharem aos juízes processos contra menores.¹⁹⁹ Dois anos depois, em 1907, o instituto ainda era considerado insuficiente para atender a demanda de menores condenados. Em junho daquele ano, o escândalo da morte de um garoto de 11 anos que, por falta de vaga na instituição, ficou preso por 4 meses na Central de Polícia em condições insalubres, causou inúmeras críticas direcionadas ao então Secretário de Justiça, Washington Luís.²⁰⁰ Contando 11 anos, o jovem foi encontrado em prisão celular na Central de Polícia sofrendo de febre causada por uma broncopneumonia. O caso veio à tona após denúncia anônima enviada ao Juiz de Órfãos.

Pais e mães pobres geralmente cumpriam jornada de trabalho extenuante e ficavam o dia todo fora de casa e, por isso, nem sempre tinham condições de acompanhar de perto o cotidiano das crianças. Em alguns casos, a ideia de internar o filho no Instituto surgia como uma solução admissível, para evitar o menor de permanecer nas ruas, sob as mais diversas influências. O caso do jovem Cid Albuquerque Moraes, órfão de pai, é representativo da situação enfrentada por famílias paulistanas pobres no começo do século XX. Cid residia com a sua mãe, Clotilde de Albuquerque Moraes, na periferia de São Paulo, em rua próxima à Estrada das Lágrimas, na época subúrbio da Vila Mariana.²⁰¹ A estrada era conhecida como limite geográfico da cidade, uma vez que separava a zona urbana da área rural, ponto onde paulistanos se despediam de familiares e amigos que rumavam para o litoral.²⁰² Em 1922,

¹⁹⁷ SANTOS, Marco Antonio Cabral dos. "Criança e criminalidade no início do século XX". In: DEL PRIORE, op. cit., pp.226-227.

¹⁹⁸ *Comércio de São Paulo*, 29 de janeiro de 1903. p.2.

¹⁹⁹ *Comércio de São Paulo*, 28 de janeiro de 1905.

²⁰⁰ *Comércio de São Paulo*, 26 de junho de 1907.

²⁰¹ Atualmente na região esta localizada a comunidade de Heliópolis.

²⁰² MARTINS, José de Souza; *A aparição do demônio na fábrica: origens sociais do Eu dividido no subúrbio operário*. São Paulo: Editora 34, 2008, p.32.

com doze anos de idade, o jovem teve um processo policial aberto para ser internado no Instituto Disciplinar, a fim de corrigir-se, pois apresentava comportamento “briguento e bastante peralta”, de acordo com a mãe e uma das testemunhas ouvidas pelo delegado.

O histórico de Cid Albuquerque incluía, segundo depoimento do próprio adolescente, um episódio de fuga da escola, seguido por temporada de um mês no Instituto Disciplinar. Após deixar a instituição, chegou a trabalhar em uma engomadeira na Rua do Carmo, região da Sé, de onde foi despedido após casos de indisciplina, situação que se repetiu no emprego seguinte, em uma alfaiataria na Rua Quintino Bocaiúva. Ainda em depoimento, Cid confessou ser bastante “peralta”, mas prometeu corrigir-se e não mais contrariar a sua mãe. Apesar das reclamações e dos casos de indisciplina no trabalho, nenhum crime objetivo era imputado ao acusado, sendo seu processo desenvolvido com base em depoimentos da mãe e de duas testemunhas que foram seus patrões.

O documento policial justificava que Cid estava sendo internado devido a possibilidade de tornar-se um “elemento perigoso”, caso prosseguisse na “carreira vertiginosa no caminho do vício” em que supostamente se encontrava.²⁰³ Punia-se assim o garoto tirando-lhe a liberdade pelo potencial de tornar-se uma pessoa supostamente perigosa para a sociedade no futuro.²⁰⁴ A experiência anterior da internação durante um mês no Instituto Disciplinar não foi suficiente para mudar o comportamento do menor, razão pela qual o delegado, Dr. Carlos Pimenta, solicitava nova internação, desta vez por mais tempo.

Os casos envolvendo menores vadios muitas vezes demoravam até alcançar a justiça, é o que indicam os relatórios produzidos pelas delegacias da região central. Muitas vezes, os chefes das delegacias optavam por manter os menores presos nos postos policiais por alguns dias, o que era contra a lei. Os infratores eram liberados mediante sermão nos pais ou responsáveis e sob o compromisso de tomarem novos rumos.²⁰⁵ Com 18 anos, Antônio Vicente de Almeida colecionava passagens pelas delegacias da capital, tendo sido preso pela primeira vez em 1915, aos onze. O primeiro processo contra ele, no entanto, só foi aberto em 1922:

²⁰³ Arquivo do Estado de São Paulo. Documentos Acadepol, caixa da quinta delegacia, Cópia de Relatórios, 1922.

²⁰⁴ A polícia paulistana antecipava assim uma situação que seria retratada no conto de ficção científica “The Minority Report”, escrito por Philip K. Dick e publicado em 1956. Bem mais tarde, em 2002, o conto seria adaptado para o cinema por Steven Spielberg, tornando a história ainda mais conhecida. Na produção de Hollywood, ambientada em 2054, Tom Cruise interpretava um policial americano que prendia pessoas antes delas cometerem crimes, por meio de previsões de videntes chamados “precogs”.

²⁰⁵ SANTOS, Marco Antonio Cabral dos. “Criança e criminalidade no início do século XX”. In: DEL PRIORE, *Op. cit.*, p.223.

O indivíduo Antônio Vicente de Almeida, com 18 anos, bem cedo entrou-se no palco do vício. Com 11 anos de idade, isto é, em 1915, já era preso por vadio e daí em diante criou tal amizade à vida desregrada que continuamente vem visitando todos os postos policiais da capital. Tal foi a intensidade da sua vida de malandro, que em junho do ano [1922] foi processado como tal e condenado em 19 do mesmo mês a 22 ½ dias de prisão celular, tendo cumprido a pena em 20 de setembro do mesmo ano. No mesmo dia, na Segunda Delegacia, assinou termo de tomar ocupação, conforme certidão de fls. 4 e 5, mas não ligou importância do compromisso assumido. Continuou na mesma vida de vadio, embriagando-se, pelo que esta Delegacia foi obrigada a instaurar-lhe [sic] o presente processo, por incorrer nas penas do art. 400 do Código Penal.²⁰⁶

Os argumentos que justificaram o enquadramento de Antônio como vadio focavam em aspectos associados a pauta dos costumes, como uma suposta “vida desregrada” e o hábito da embriaguez. Segundo as autoridades, o investigado “vive encostado pelas vendalal [sic] e botequins do bairro de Vila Mariana, onde nos mesmos se embriaga e promove desordens”. Como exatamente seriam as tais desordens, no entanto, não é explicado no relatório. Além disso, seriam também motivos para enquadramento no artigo 400, de reincidência em vadiagem, o fato de Antônio não estar empregado no trabalho formal e a ausência de domicílio definido. Acompanhado do seu curador, Antônio admitiu ter sido preso várias vezes desde 1915, mas afirmou, em sua defesa, ser vítima de perseguição injusta, posto que seria rapaz trabalhador e estava completando quatro meses sem se embriagar. Além disso, alegou possuir endereço próprio, residindo com o pai na Rua Borges Lagoa, região da Vila Mariana, bairro onde foi acusado de perambular embriagado. A estratégia da polícia paulistana de repressão à vadiagem não vinha surtindo o intento desejado, ao menos com Antônio, pois o jovem, passando pelas instituições punitivas desde os 11 anos, continuava no “caminho do vício” sete anos depois.

O bairro da Vila Mariana, onde residiam os menores Cid Albuquerque e Antônio Vicente de Almeida, fica vizinho à Liberdade, outra cercania marcada pela presença de habitantes que foram enquadrados nas rubricas de vadiagem durante a primeira metade do século XX. A região que se estende para trás da Catedral da Sé, na época em construção, era vigiada pela Quinta Delegacia e foi palco de conflitos associados à ruídos musicais e atividades sonoras.

²⁰⁶ Arquivo do Estado de São Paulo. Documentos Acadepol, caixa da quinta delegacia, Cópia de Relatórios, 1922.

Na Liberdade

Em 1924, no mesmo ano em que a família Rubinato desembarcou em Santo André, era implantada em São Paulo a Delegacia de Jogos e Costumes, fruto de uma reforma na polícia paulista planejada dois anos antes pelo então governador Washington Luís. Inspirada na polícia de Paris, a referida reforma criou sete delegacias especializadas, todas subordinadas ao Gabinete de Investigações.²⁰⁷ Washington Luís havia sido secretário da justiça em governos anteriores e era um dos principais representantes da ideia, disseminada entre a elite governante, de que uma sociedade moderna como se pretendia São Paulo necessitava de uma polícia especializada, eficiente e bem aparelhada, para fazer cumprir a lei com rigor e combater a criminalidade.²⁰⁸ A reforma e consequente criação da nova delegacia voltada especificamente para os costumes visava corresponder a preocupação das autoridades em imprimir novos padrões de comportamento nos espaços públicos, além de impor à população uma ideologia voltada para a valorização do trabalho. Aqueles setores da sociedade que não se adaptaram ao mercado de trabalho formal e a um regime mais rígido de comportamento, portanto, enfrentavam problemas com a polícia. Sob o pretexto de defender os “bons costumes”, a repartição esteve, desde 1924, encarregada de reprimir diferentes posturas, entre as quais aquelas enquadradas como “vadiagem” e “desordem”, onde eram incluídos, muitas vezes, os trabalhadores informais e até mesmo músicos populares.

Muitos costumes que eram tolerados até o começo do século XX passaram a ser considerados inadequados na medida em que a urbanização avançava. Nesse cenário, os agentes da ordem reprimiam com cada vez mais intensidade os pobres que utilizavam as ruas como espaço para divertimento e sociabilidade, encontrando respaldo no Código Penal de 1890 através das rubricas de vadiagem, desordem e embriaguez. Segundo Marcelo Quintanilha, que pesquisou a polícia paulista do início do século XX, as prisões para averiguação, por vadiagem ou embriaguez, tinham o intuito de enquadrar as atitudes da

²⁰⁷ 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. p.197.

²⁰⁸ E até nisso a inspiração era a capital francesa: “O grande modelo no campo das inovações era a polícia de Paris. Dirigida por Luís Lepine (1846-1933), um administrador competente com um raro tino publicitário, a velha polícia parisiense passou por uma reforma profunda, reconciliando-a com a população e a imagem da cidade. Lepine instaurou procedimentos modernos de identificação e investigação, conhecido como *Brigade Criminelle*”. QUINTANILHA, op. cit., p.151.

população dentro dos novos parâmetros de comportamento estabelecidos pela classe dominante:

Com a ajuda de inúmeras proibições, posturas e regulamentos, a polícia agia para impedir que parte da mão de obra inaproveitada conseguisse sobreviver afastada do mercado de trabalho, desenvolvendo outra cultura que não aquela voltada para o trabalho e a disciplina. Ao mesmo tempo, ela mantinha as ruas livres e limpas para a circulação de bens e pessoas de melhor condição social transitarem sem medo de sobressaltos.²⁰⁹

Buscando compreender quais eram exatamente os comportamentos reprimidos e as possíveis relações destas atitudes com seus aspectos sonoros, foram vasculhados os documentos produzidos pelas delegacias que fiscalizavam a região central e os bairros arredores. A empreitada tornou possível melhor identificar e analisar casos de perseguições a indivíduos, homens e mulheres, cujos comportamentos foram enquadrados pela polícia como vadiagem, embriaguez e desordem. As pesquisas voltadas para o aparato policial paulista concordam em identificar em tais tipologias de crime entendimentos amplos o suficiente, na época, para servirem de pretexto a ações muitas vezes movidas por questões de raça e classe. Boris Fausto, importante historiador que pesquisou o tema, assim se referiu às três rubricas e suas possibilidades de enquadramento:

As diferentes rubricas contravencionais permitem especificar aproximadamente a natureza das preocupações policiais com a ordem pública, apesar das dúvidas que muitas opções classificatórias introduzem. (...) Mesmo tendo-se em conta a precariedade da categorização, é possível estabelecer distinções entre as três contravenções principais. A vadiagem representa o receptáculo maior, onde se enquadra o 'viveiro natural da delinquência,' na linguagem dos relatórios policiais. O próprio sistema repressivo constitui esse viveiro, formado por alguns poucos grandes 'malandros' e a massa de pequenos marginais ou desempregados, à beira da indigência; a desordem vincula-se ao comportamento episódico das pessoas em público, sem fixar uma conduta criminosa; a embriaguez aproxima-se da desordem na medida em que reflete como esta uma preocupação com o comportamento das pessoas em público, mas é indicativa de atitudes que combinam autodestruição e agressividade

No Código Penal de 1890 prevê-se apenas a punição de um certo tipo de 'desordem', assimilada à vadiagem por meio de uma identificação aparentemente estranha, levando-se em conta a distinção que foi feita. Trata-se, no caso, de um claro exemplo de criminalização de um comportamento com o propósito de reprimir uma camada social específica, discriminada pela cor.²¹⁰

²⁰⁹ QUINTANILHA, op. cit., p.138.

²¹⁰ FAUSTO, Boris. *Crime e Cotidiano: A Criminalidade em São Paul (1880 - 1924)*. 2a ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2014. p.46.

Para entender melhor “a natureza das preocupações policiais com a ordem pública”, notadamente com as práticas que incluíam aspectos sonoros, cumpre, portanto, observar mais de perto tais casos e buscar encontrar as relações dessas atividades com as sonoridades de modo mais amplo, tentando descortinar quais sons eram reprimidos na paisagem sonora paulistana do período. Agrupados em um conjunto de documentos que chegaram ao Arquivo do Estado de São Paulo vindos da Academia de Polícia, relatórios e cópias de ofícios expedidos ou recebidos por delegacias de São Paulo nas primeiras décadas do século XX possibilitam ao historiador compreender, em muitos aspectos, o modo como ocorriam os processos policiais que intencionaram controlar e reprimir padrões de comportamento como frequentar botequins e produzir sons tarde da noite.²¹¹ Também é possível destacar, em alguns casos, os elementos sonoros associados a tais situações.

O território que compreende os bairros da Liberdade, Cambuci e Vila Mariana representa uma área que durante a década de 1920 foi palco de intensa perseguição a supostos vadios e desordeiros. Até o início do século XIX, o distrito conhecido como “Sul da Sé” se limitava praticamente ao entorno da estrada conhecida como “caminho de carro para Santo Amaro”, com características que se assemelhavam muito ao ambiente rural.²¹² Essa situação passou por transformações e no final do período, como resultado do rápido desenvolvimento urbano, alguns bairros como Liberdade, Cambuci, Aclimação e Vila Mariana já se apresentavam regularmente urbanizados, em um processo que foi acelerado ainda mais no começo do século XX, com inúmeros melhoramentos como calçamento e alargamento das ruas.²¹³ Na década de 1920, alguns dos bairros que compreendiam o distrito eram ocupados por parcelas pobres da população, sendo seu contingente marcado pela presença significativa de pessoas negras.²¹⁴ A autoridade responsável pelo policiamento da área na época era o Dr. Carlos Pimenta, então delegado da Quinta Delegacia.

²¹¹ Esse conjunto de documentos são conhecidos informalmente, inclusive entre a equipe do Arquivo Estadual, como “Caixas azuis da Acadepol”.

²¹² “O caminho de Ibirapuera, posteriormente denominado ‘Caminho de Carro para Santo Amaro’, partia do centro urbano e obedecia aos traçados atuais das avenidas Liberdade e Vergueiro, e da extinta linha de bondes para Santo Amaro. Esse caminho teve singular importância no desenvolvimento da região sul de São Paulo, tanto que nos séculos XVI, XVII e XVIII, no seu trajeto ou nas suas cercanias levantaram-se importantes edificações, como o Paço do Senado, a Casa da Pólvora e a Igreja dos Remédios, de São Gonçalo Garcia, de São Francisco e da Misericórdia, nas proximidades do centro urbano”. GUIMARÃES, Laís de Barros Monteiro. *Liberdade*. Série: História dos Bairros de São Paulo. São Paulo: Gráfica Municipal. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão do Arquivo Histórico, 1979. p.18

²¹³ GUIMARÃES, op. cit., pp. 51-57.

²¹⁴ SANTOS, Carlos Ferreira dos. *Nem Tudo Era Italiano: São Paulo e pobreza (1890 - 1915)*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2008.

Em meio aos relatórios expedidos pelo órgão em 1922, constam casos de investigação e prisão por vadiagem, embriaguez e desordem.

As acusações de vadiagem enquadradas no Artigo 400 do código penal se assemelham aos casos dos menores da região da Vila Mariana, já citados, sendo quase sempre pautadas nas atividades cotidianas dos acusados, ou seja, hábitos como frequentar botequins à noite e fazer uso de bebida alcoólica. Na época, embora a polícia de costumes não estivesse oficialmente criada ainda, sua atuação se encontrava regularizada.²¹⁵ Existia, portanto, uma intensão clara das autoridades em reprimir indivíduos mais pobres que não se enquadrassem nos novos padrões de comportamento considerados aceitos pela elite governante.²¹⁶ Esses casos estavam, muitas vezes, associados à produção de sons indesejados no novo contexto urbano que se anunciava em meados da primeira metade do século XX.

No começo da Rua Tamandaré, área conhecida como baixada do Glicério, funcionava em 1922 um salão de bailes gerido por um italiano e sua família. O espaço, que recebia sociedades como a “União da Mocidade”, era frequentado por pessoas que se enquadravam no perfil de “desordeiros” ou “vadios” traçados pela polícia. Os sons que de lá ecoavam quase sempre se espalhavam pelas ruas, chamando a atenção dos policiais. Estes, preocupados em “manter a ordem”, passaram a acompanhar mais de perto o cotidiano do local.

O italiano Vitaliano Ungheria, á rua Tamandaré, 21, fundou um salão para divertimentos, a que denominou ‘CESAR BAPTISTA’, e aluga para várias sociedades dançantes, entre as quais algumas são compostas de maus elementos, perturbadores da ordem. Ao lado dos bailes que ali se realizam todas as noites, havia um leilão permanente, acompanhado de um Zé Pereira, infernal, cujos vizinhos não tinham tranquilidade, passando noites de vigília. Além disso, surgiam brigas constantes e com as reclamações feitas, esta delegacia teve necessidade de colocar ali agentes de sua confiança não só para manter a ordem, como também para acabar com o barulho até alta noite.²¹⁷

²¹⁵ A repartição vinha funcionando provisoriamente desde 1886. FAUSTO, Boris. *Crime e Cotidiano: A Criminalidade em São Paul (1880 – 1924)*. 2a ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2014.

²¹⁶ “Basta pensar na embriaguez, contravenção aplicável apenas aos indivíduos pouco respeitáveis, pois os demais não são bêbados, mas pessoas ‘tocadas’ ou ‘um pouco altas’. Ao mesmo tempo o aumento ou a queda de prisões por algumas infrações (a vadiagem é o exemplo mais flagrante) pode refletir não uma alteração da realidade, mas apenas maior ou menor preocupação repressiva com relação a determinados comportamentos.” Idem, pp. 28-30.

²¹⁷ Relatório da Quinta Delegacia de Polícia de São Paulo, Cópia de Relatórios. 1922. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Esse é o parágrafo introdutório do relato assinado pelo delegado Carlos Pimenta no dia 17 de julho de 1922. O trecho antecede a descrição de uma briga envolvendo um casal, ocorrida no salão de divertimentos no dia 9 do mesmo mês. Merece destaque, aqui, os modos como os aspectos sonoros daquele lugar são trazidos pelo delegado. As sonoridades que emanam do salão e área próxima, incluindo um suposto leilão permanente e um “Zé Pereira”, são apontados pelo policial como o principal motivo de queixas da vizinhança, tendo chamado a atenção das autoridades para o local.²¹⁸ No discurso, o elemento sonoro é fortemente associado a desordem, sendo acompanhado por adjetivos desabonadores, como “infernal”. O som aparece como fator determinante para a repressão pois, ao ecoar, alcançava longas distâncias – sobretudo em suas frequências mais graves - provocando incômodos nos ouvidos mais sensíveis. Segundo a polícia, as recorrentes ocorrências de brigas motivaram a presença dos agentes, mas é interessante perceber que a preocupação incluía evitar que o suposto barulho ecoasse noite adentro.

Nesse contexto de associação direta entre som e desordem, os músicos muitas vezes passavam a ser enquadrados, por princípio, no grupo dos desocupados e vadios, colecionando problemas com as autoridades. O caso do violonista Dario Francisco, que frequentava a região da Vila Mariana, é emblemático nesse sentido. Oriundo do Rio de Janeiro, de cor branca e contando 53 anos de idade em 1922, morava à rua São Pedro, número 12 e era alfabetizado. No início da década de 1920, Dario vinha tendo problemas com alguns de seus vizinhos e com a polícia paulistana, sendo alvo de queixas por motivos de bebedeira e desordem. Foi preso várias vezes, porém, segundo a polícia, não se corrigiu, sendo por isso enquadrado como vadio. O delegado Carlos Pimenta descreveu assim a situação em relatório:

Várias queixas chegaram a esta Delegacia, de alguns moradores da Vila Mariana, contra o indivíduo Dario Francisco de Toledo Chaves, relativamente a bebedeiras e desordens que praticava, além de ser um desocupado. Por isso foi preso várias vezes. Não se corrigiu. Verificando melhor seu modo de vida, concluiu esta

²¹⁸ Denominação genérica para encontros musicais que tinham o bumbo como elemento principal. O Zé Pereira, de provável origem portuguesa, era uma manifestação muito típica do carnaval brasileiro, marcada pelas batidas do bumbo (ou zambumba) maior, mais grave. MARCONDES, Marcos Antônio (org). *Enciclopédia da Música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo; Art Editora, 1998. Mário de Andrade, em seu Dicionário Musical Brasileiro, encontra algumas definições para o termo, dentre elas, a que nos parece mais adequada aqui, para esse contexto: “Música de pancadaria, ruído ensurdecedor”. Esta definição foi emprestada por Mário do Dicionário de Brasileirismos da Academia Brasileira de letras, publicado em 1934, o que nos faz acreditar que é a definição corrente para a época, tendo em vista que os conceitos variam suas definições no tempo. ANDRADE, Mario de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. Pp. 581-582.

Delegacia que Dario é um indivíduo de péssimos costumes, farrista, sem domicílios e nem meios de subsistência. E como continuasse com a vida anterior, resolveu processá-lo como incurso nas penas do artigo 399 do Código Penal [vadiagem]. No dia 6 do corrente, mandou intimá-lo para se ver processar como vadio e foi encontrado em um cortiço da rua Vergueiro, sem número, onde se achava tocando violão, em plena luz meridiana.²¹⁹

É relevante constatar o modo como a profissão e o hábito musical de Dario aparecem no discurso policial. O fato de o acusado desempenhar a profissão de músico, ao invés de atestar contra a acusação de desocupado, é considerado um agravante. O episódio de ter sido encontrado tocando violão quando os oficiais vieram fazer a intimação, embora não tenha relação alguma com embriaguez ou desordem, parece, aos olhos do delegado, corroborar e comprovar a tese apresentada sobre Dario, como um atestado incontestado de vadio e desordeiro. Na cidade que queria construir para si a imagem de “locomotiva do Brasil”, tocar violão em plena luz meridiana era uma atitude a ser reprimida.

De acordo com o relatório, as práticas musicais causavam incômodo não apenas entre policiais, mas também entre uma parcela dos habitantes daquele bairro, que levavam queixas à delegacia. Assim, após algumas prisões motivadas por bebedeiras e desordens, passou o acusado a ser acompanhado de perto pela polícia. Não fica claro, porém, como o acompanhamento era realizado. Fato é que dois dias após a intimação, foi concedida à Dario a possibilidade de defesa frente às acusações:

Em audiência do dia 08 compareceu e sendo-lhe lidos a portaria e auto circunstanciado, em sua defesa disse que é verdade ter sido preso duas vezes, nesta capital, ignorando entretanto, o motivo. Não é vadio, vive a sua custa e exerce a profissão de músico, tendo até alguns alunos desta arte. Gosta de beber, mas nunca se embriagou a ponto de cair e de ser preso. Reside à rua S. Pedro, 12, onde tem mulher e filhos, em número de sete, e acredita que as suas prisões são oriundas de intrigas e as atribui a seu cunhado.²²⁰

O indiciado contestou as acusações, procurando trazer elementos que se opunham ao relato policial. Para resolver o conflito instaurado entre os dois discursos, ao longo do inquérito foram ouvidas, segundo o delegado, três testemunhas. As três se declararam vizinhas do contraventor e uma delas supostamente o conhecia há mais de dez anos. Eram dois comerciantes e um construtor, sendo, segundo o autor do relatório, “pessoas

²¹⁹ 1922. Caderno de Cópia de Relatórios da Quinta delegacia de Polícia de São Paulo. Arquivo do Estado de São Paulo.

²²⁰ Ibidem.

completamente insuspeitas, pois não pertencem a polícia e não podem ser arguidas de capciosas”.²²¹ Os depoimentos confirmaram sempre o discurso do delegado, acusando Dario de tentativa de assassinato ao ter agredido o cunhado com uma faca quando este jantava ao lado da família. Não fica claro, porém, quando teria ocorrido esse episódio, motivo de uma de suas prisões. No discurso dos depoentes, saltam aos olhos referências ao acusado como “desordeiro”, “vadio”, “valentão” e “bêbado incorrigível”. A segunda testemunha disse, inclusive, que o acusado não andava só, mas estava “sempre em companhia de indivíduos que vivem de serenatas e pandegas”.²²² Dario, por sua vez, não foi capaz de juntar depoimentos e nem documentos em sua defesa. O delegado termina o inquérito solicitando ao Juízo Criminal a condenação por vadiagem.

Se tocar violão durante o dia não era um hábito bem considerado entre as autoridades paulistanas no início do século XX, durante a noite a situação não era diferente. As serenatas noturnas das quais Dario e seus amigos participavam também ocupavam as intercorrências policiais. Na São Paulo que se aspirava moderna, encontravam forte resistência policial os indivíduos que, como Dario, insistiam em realizar as tradicionais serenatas noturnas, prática comum na cidade desde meados do século XIX, quando embalavam, por exemplo, a diversão dos estudantes da famosa Faculdade de Direito do Largo São Francisco.²²³ A associação feita pela polícia entre embriaguez, desordem e música aparece, de modo muito evidente, na maneira como o delegado optou por narrar o caso de Dario.

Uma associação muito semelhante entre embriaguez, desordem e música, aparece em um caso relatado no *Correio Paulistano* em 1919 pelo jovem cronista Menotti Del Picchia. Bacharel em direito e recém retornado do interior, no ano de publicação do texto Menotti ainda não havia se tornado o renomado poeta e escritor modernista que em 1922 participaria da Semana de Arte Moderna. Com algum lirismo e uma dose de romantismo - que contrastam à linguagem policial rígida do relatório analisado anteriormente - o escritor descreveu assim o episódio, flagrado por ele, da prisão de um seresteiro, quem sabe o próprio Dario ou um dos seus colegas, que cantava no antigo Largo do Piques, fronteira da região central com a zona sul da cidade:

²²¹ Ibidem.

²²² Ibidem.

²²³ Sobre a paisagem sonora paulistana do século XIX, inclusive com exemplos de serenatas populares na época, ouvir o recente trabalho musical da meio-soprano Anna Maria Kiefer, *São Paulo: paisagens sonoras (1830 - 1880)*. São Paulo: Selo Sesc. CD.

As serenatas... Uma destas noites quando o crescente alvo como um Pierrot caleava os telhados de São Paulo, ali no Piques, perto do obelisco da Memória, ouvi um trovador noturno que enchia a noite estrelada de endeixas. Dizia o seu amor e a sua dor, com voz cheia de angústia, e o pinho, como que lhe compreendendo a mágoa, tinha amarrados soluços sonoros...

Quando de noite eu passei os olhos

Por este mundo de azulada tela...

Cantava. Toda a alma cabocla, do luso exilado, do cabinda quebrado pelo banzo, do mameluco rebelde, latejava, na voz do último abencarrage das velhas serenatas paulistas...

Veio um guarda e levou-o. O bardo estava bêbado. É a sorte de todos os bardos..."²²⁴

Deixando de lado o tom efusivo do texto, o discurso elaborado por Menotti Del Picchia associa a prática das serenatas a um costume antigo, que supostamente não convinha mais na São Paulo da virada para a terceira década do século XX. O protagonista da cena representaria o “último abencarrage das velhas serenatas paulistas”, integrante de um passado longínquo que não teria mais cabimento na moldura da cidade. No novo contexto sonoro, ao invés de compor com os sons naturais dos brejos e alagados, típicos do passado, o som da viola e seu cantador concorrem com os sons das máquinas e dos automóveis, expressões da cidade moderna, nova e vigorosa, que estava nascendo. Fazendo rememorar a tradicional cidade dos trovadores noturnos, a imagem do músico e seu instrumento conduz o escritor a devaneios nostálgicos: “Não seria um pouco do Brasil aquela voz triste, ferindo a noite, como um lamento, um brado de nossa angústia de povo sonhador e desalentado?”²²⁵ Os pensamentos, porém, são interrompidos violentamente pelos ruídos da rua e pela buzina do automóvel de um outro habitante:

Um auto passou. A buzina deu um urro e eu dei um salto. - Estúpido. Era a civilização. Dei-lhe caminho e entrei, com o susto, na vida... Amarga esta vida! Esqueci-me de Minas, do Tônico e das cantigas. Quando, de novo, pensei no violão, calculei mentalmente o preço de cada um deles. E se eu montasse uma fábrica de instrumentos de corda? Era o espírito comercial que me empolgava, o demônio industrial das cidades.²²⁶

Os sons do Largo do Piques dividem o autor entre dois tempos históricos distintos, marcados pela geografia da cidade: passado e presente. De um lado, o ato de contemplar o som do trovador simbolizaria o passado, pois representaria um hábito associado ao contexto

²²⁴ *Correio Paulistano*, 9 de dezembro de 1919, p.2.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ *Ibidem*.

provinciano. Justamente por isso, ao vivenciar tal situação o cronista é transportado, em sua evanescência, ao interior do país, afinal, a atividade de apreciar um músico tocando em espaço público não teria mais cabimento no contexto urbano de São Paulo. Mas o romantismo de quem contempla um seresteiro é imediatamente interrompido pelo espírito moderno, através do ruído da máquina, que representaria o presente. A buzina do automóvel faz o escritor trocar depressa o pensamento nostálgico pela possibilidade de enriquecimento, através da atividade comercial, tão típica dos ambientes urbanos. Segundo a crítica de Menotti Del Picchia, na São Paulo de 1920 não haveria mais espaço para a música do trovador e tampouco para o exercício da contemplação sonora. Ao contrário, tudo deveria ser encarado como uma oportunidade para a ação que visa o desenvolvimento financeiro.

Entre o samba rural e o urbano

O contraste entre o passado provinciano e o cosmopolitismo crescente caracterizou a São Paulo da primeira metade do século XX, redundando em sonoridades que transitavam e transbordavam entre esses dois polos. Na região central, as camadas sonoras eram compostas cotidianamente pelos ruídos dos automóveis, sinos, bondes, máquinas, barulhos de construção, demolição e pelas bandas e eventos musicais nas ruas, salões, cafés e teatros. Os arredores, por sua vez, ainda experimentavam longos períodos de relativo silêncio, intercalados pelos sons de animais, cascos dos carros de boi, bondes elétricos, vozes dos trabalhadores ambulantes apregoando suas mercadorias e as músicas dos seresteiros e violeiros, como o “bardo” que Menotti flagrou no Largo do Piques, marco fronteiro entre a área central e a zona sul. No entanto, essas clivagens não tinham delimitações tão precisas e intersecções eram comuns entre elas, fazendo com que os sons suburbanos invadissem a região central e vice-versa.

As fotografias que o antropólogo francês Lévi-Strauss capturou no início da década de 1930, quando atuou como professor na nascente Universidade de São Paulo, deram destaque aos aspectos urbanos e rurais que conflitavam na cidade. Nas imagens, os grandes prédios da imponente e nova Avenida São João contrastam com uma série de vistas das diversas plantações ao longo do Vale do Rio Itororó, região do Bixiga.²²⁷ Outra fotografia registra uma cena inusitada na Rua da Liberdade: bois são flagrados transitando em plena

²²⁷ Alguns anos depois o rio seria canalizado para a construção da Avenida 23 de maio.

via, dividindo espaço com um bonde amarrotado de gente. Um dos textos que acompanha as imagens, trecho de uma anotação de diário, também atenta para essa dupla característica da cidade:

Eu perambulava com frequência por essa região [da avenida Paulista], fascinado pelos contrastes entre construções muito modernas, avenidas ainda provincianas, colinas quase rústicas e uma parte da cidade que conservava um aspecto de aldeia.²²⁸

As regiões mais afastadas do triângulo central, formado pelas ruas XV de Novembro, São Bento e Direita, conservavam “um aspecto de aldeia”, na visão do antropólogo francês e permitiam a uma considerável parcela dos paulistanos preservarem hábitos próprios da vida rural, como cultivar alimentos em hortas e criar animais em quintais, por exemplo. Os itens produzidos eram comercializados nas ruas do centro por mercadores ambulantes, muitas vezes oferecendo-os de porta em porta, contribuindo para uma troca constante entre as duas paisagens que compunham a cidade. Perpetradas desde o século XIX na atmosfera urbana da Paulicéia, as atividades rurais revigoraram ao longo das primeiras décadas do século seguinte, a partir da presença de imigrantes das zonas campesinas da Europa e de famílias negras que chegavam do interior, carregando tradições comerciais e sonoras que contribuiriam para a diversidade paulistana.

No início da década de 1940, Ernani Silva Bruno observou que a cidade rural das casas de taipas, dos casarões, dos vendedores ambulantes de doces e das repúblicas de estudantes ainda possuía suas reminiscências concretas na região central, marcada pelos estúdios de rádio, cafés, teatros e pelas reformas constantes que transformavam os pequenos largos em grandes praças. Na coluna “O outro lado de São Paulo”, publicada no primeiro número da revista modernista *Planalto*, Bruno descreveu algumas das tradições que caracterizavam as ruas da área da cidade localizada ao sul da nova Praça da Sé. A crônica “Velhos ares urbanos”, recheada de saudosismo, traz uma reflexão do autor a partir da antiga igreja de São Gonçalo, localizada na Praça João Mendes, e que fazia contraste à imponente catedral gótica da Sé, então em construção:

²²⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Saudades de São Paulo*, trad. Paulo Neves. São Paulo: Instituto Moreira Salles, Companhia das Letras, 1996, p.71.

Essa velha igreja azul da Praça João Mendes é como se fosse o começo de toda uma velha cidade de São Paulo, que vive ainda meio adormecida dentro da nova, com as suas casas de cem anos encostadas ao cimento armado dos arranha-céus. Não me refiro ao passado glorioso às velharias históricas de museu. Mas às velhas coisas que o povo fez e que povo faz, às velhas coisas que são o próprio povo se manifestando. São Paulo da rua Tabatinguera e de outras ruas silenciosas, com as suas casas antigas de beiral e as suas janelas coloniais. Da Rua da Glória com as suas escadas cheias de grades subindo pelas calçadas altas.

Das caoclas [sic] e dos cantos do muro onde as negras e as mulatas vão fazer orações e acender velas nas noites propícias. Dos largos e dos jardins onde as negras e os moleques armam tabuleiros de doce e de café, de pinga e de amendoim, como um arremedo gostoso de Bahia. Desses velhos trechos que se articulam através dos aspectos cosmopolitas de São Paulo, se prolongando pelas longas ruas que desembocam nos bairros distantes, como uma grande conspiração dos velhos ares urbanos que vivem em nós.²²⁹

Os vendedores ambulantes, no texto de Bruno, aparecem como representantes dos antigos costumes de São Paulo, que contrastavam aos novos aspectos cosmopolitas da cidade. Para o autor, o tradicional hábito de vender produtos nas ruas configurava-se como atividade positiva que preenchia com cheiros e sons a vida urbana. A crônica inclusive apresenta um certo sentimento de saudosismo em relação a tais práticas. Ao mesmo tempo, os cantos e versos dos vendedores ambulantes oriundos das regiões menos adensadas inspiravam os compositores, alimentando a nova cena musical que se formava enquanto as rádios da região central se desenvolviam mais rapidamente.²³⁰

Ao longo das décadas de 1930 e 1940, a cultura musical paulistana e sua incipiente indústria cultural reproduziram, por meio das programações das emissoras, a diversidade dos habitantes e territórios da cidade, mesclando ritmos rurais e urbanos, de origem nacional e estrangeira, que agradavam não só os cidadãos brasileiros como também os imigrantes fixados na capital.²³¹ Essas vertentes musicais não deixaram de se relacionar e se modificar nas ruas em ebulição, dando gênese a novas práticas e tradições musicais. Como afirma Moraes,

²²⁹ BRUNO, Ernani Silva; "O outro lado de São Paulo". In: *Revista Planalto*, ano 1, número 1. São Paulo: 1941, p. 20.

²³⁰ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades Paulistanas. Final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995. pp.122-123.

²³¹ A historiadora Giuliana Souza de Lima descreve e analisa, na sua tese de doutorado, o processo de consolidação e expansão do rádio na cidade, assim como a programação de algumas emissoras. Especialmente sobre o repertório veiculado pelas emissoras paulistas, consultar o quarto capítulo da referida tese. LIMA, Giuliana Souza de. *O som da garoa: Cultura radiofônica e produção musical em São Paulo (anos 1930 e 1940)*. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. 2018, p.207.

...os fenômenos sociais não se concretizam de forma simplificada e mecanizada, onde o 'novo' naturalmente determina o fim do 'velho', em São Paulo conviveriam a um só tempo as novas formas culturais em emergência, as tradicionais que insistiam em permanecer e mesmo aquelas que mantinham tanto os elementos tradicionais como os de inspiração inovadora.²³²

Esse processo de convivência entre manifestações sonoras tradicionais e de inspiração inovadora, descrito por Moraes, pode ser identificado naquele que é um dos principais documentos relativos à tradição do samba rural, o artigo “Samba Rural Paulista”, escrito por Mário de Andrade e publicado na Revista do Arquivo Municipal em 1937.²³³ Nesse trabalho, o escritor modernista descreve o que observou nas quatro ocasiões em que testemunhou a prática do Samba Rural Paulista: três vezes na capital, no bairro do Brás, durante os carnavais de 1931, 1933 e 1934, e uma vez em Pirapora de Bom Jesus, na festa do padroeiro da cidade, em 1937. É ele quem conta, logo no começo do artigo, o contexto de cada uma delas:

As primeiras observações foram devidas ao simples acaso, pelos carnavais paulistanos de 1931, 33 e 34. Já neste ano de 1937 parei propositalmente em Pirapora, na noite de 4 de agosto, com a intenção determinada de assistir aos sambas.

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

Em 1933, na terça-feira gorda, por indicação dum amigo, soube que na rua Manuel Paiva estavam dançando um samba rural, e fui lá. Era a mesma rua, mesmo lugar. Os negros, não sei se eram os mesmos, me afirmaram que eram gente do interior, não me lembro mais se de Sorocaba ou de Botucatu, perdida a nota que tomei na ocasião.²³⁴

²³² MORAES, op., cit., 1995, p.69.

²³³ O cientista social Marcelo Manzatti, em estudo sobre a manifestação do Samba Rural Paulista, embora reconheça a consagração do termo empregado por Andrade, com propriedade prefere a terminologia “Samba de Bumbo”: “Apesar do adjetivo rural ter sido consagrado por Mário de Andrade, a ocorrência deste Samba em grandes centros urbanos como Campinas, desde muito cedo, aconselha que o abandonemos como marca definidora deste gênero, como, de resto, da maioria das manifestações de nossas culturas populares, já quase que completamente adaptadas ao contexto urbano”. (MANZATTI, Marcelo Simon. *Samba Paulista, do centro cafeeiro à periferia do centro: estudo sobre o Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista*. Dissertação de mestrado em Ciências Sociais, Departamento de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2005, p.19). Embora seja pertinente a proposta de Manzatti, considerando a centralidade do artigo do mestre do modernismo para este trabalho, assim como o fato de ter sido produzido no contexto do período aqui estudado, revelando, portanto, sua historicidade, optei por manter a nomenclatura empregada por Andrade, sem deixar de, em alguns momentos, empregar o termo “Samba de Bumbo”. Assim, “Samba Rural Paulista” e “Samba de Bumbo” serão utilizados, aqui, como sinônimos.

²³⁴ ANDRADE, Mário de. “O samba rural paulista” In: *Revista do Arquivo Municipal*, v.41, nov./dez., 1937, p.145. Mário de Andrade provavelmente confundiu o nome da rua, tendo em vista que a Manuel Paiva fica no bairro

Paradoxalmente, o grupo fazendo samba no Brás era originário do interior, enquanto o grupo de sambistas flagrado em Bom Jesus de Pirapora era da capital: “O mais humorístico do caso é que o grupo de samba que estudei em Pirapora, tinha ido de São Paulo”.²³⁵ Tais situações, além de inusitadas, apontam para uma constante interação e troca entre sambistas do interior e da capital. Já foi abordado no primeiro capítulo desta tese a importância que a festa de Bom Jesus teve para a consolidação do samba na cidade de São Paulo, assim como para a caracterização do samba típico do estado paulista, em oposição ao samba carioca, que se consolidava nacionalmente ao longo dos anos 1930, na medida em que o governo Vargas elegia certas manifestações como símbolos da identidade nacional.²³⁶

No trecho citado, Mário de Andrade fez questão de diferenciar o “samba grosso”, observado no Brás, do samba carioca. Então em processo de nacionalização através do rádio, a vertente carioca do samba, como se sabe, se popularizou no início do século XX, a partir da casa das tias baianas, na Praça Onze, sob influência de outros ritmos urbanos, como o candomblé, o maxixe e o choro.²³⁷ No começo da década de 1930, porém, passaram a predominar, entre as gravações de sucesso, composições que traziam divisão melódica e batida rítmica diferente, difundidas pelos bambas do bairro do Estácio de Sá, que se reuniam em torno do bloco carnavalesco Deixa Falar, fundado no Rio de Janeiro em 1928 e considerada a primeira escola de samba do Brasil.²³⁸ Ismael Silva, Nilton Bastos, Brancura e Bide, todos do Estácio, somados a Cartola e Noel Rosa, da Mangueira e Vila Isabel, respectivamente, eram os principais sambistas responsáveis pelos sucessos do rádio e do carnaval carioca, apresentados nas vozes de Chico Viola, Mário Reis, Orlando Silva e Aracy de Almeida, entre outros nomes. O Bloco Deixa Falar trouxe como novidade para o seu desfile o predomínio da batucada e uma instrumentação mais leve, se comparada a dos antigos ranchos cariocas.²³⁹ Entre outras inovações, os bambas do Estácio se notabilizaram pela

de Vila Mariana. De acordo com a descrição do modernista, uma via que cruza a Avenida Rangel Pestana e está próxima a estação Brás do metrô (então linha de trem São Paulo Railway) se chama Domingos Paiva.

²³⁵ Ibidem., p.147.

²³⁶ VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, J. Zahar Editora / Editora UFRJ, 1995.

²³⁷ Anteriores às primeiras escolas de samba, os encontros nas casas das tias baianas, na Pequena África, onde foi composto “Pelo telefone”, aquele que é considerado o primeiro samba gravado, eram marcados por rodas de samba formadas sob a influência da religiosidade afro-brasileira, do choro e do maxixe. (MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983). Sobre o tema da relação entre samba, maxixe e marcha, é conhecida a discussão entre Donga e Ismael Silva, onde o primeiro acusava o segundo de que “Se você jurar” era uma marcha e o segundo rebatia chamado “Pelo telefone” de maxixe. CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996, p.37.

²³⁸ SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações no samba do Rio de Janeiro (1917 – 1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p.131.

²³⁹ MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. *Noel Rosa – uma biografia*. Brasília, UnB, 1990, p.118.

introdução do tamborim, instrumento responsável pelos improvisos e floreios rítmicos, assim como do surdo, ou caixa surda, que mudou a batida e passou a executar uma levada que acentuava o segundo tempo em um compasso em 2/4, marcação que teria sido modificada, segundo Ismael Silva, para beneficiar a caminhada dos sambistas durante o desfile.²⁴⁰

O samba do Brás observado por Mário de Andrade não se filiava a nenhuma dessas duas tradições. Ao usar o adjetivo “grosso”, o escritor estava se referindo, entre outras diferenças apontadas ao longo do artigo, a uma notável particularidade do samba rural de São Paulo com relação a sua instrumentação. O “samba grosso” se organizava exclusivamente em instrumentos percussivos. Eram, porém, diferentes dos instrumentos popularizados pela turma carioca do Estácio. Segundo o escritor modernista, em regra o Samba Rural Paulista era executado basicamente com bumbo, caixa e voz.²⁴¹ Outros instrumentos que apareceram compondo a manifestação foram improvisados nas diferentes ocasiões: pandeiros, chocalhos, reco-reco e até um tamborim quadrado, este tendo sido identificado em 1937, no samba realizado por paulistanos em Pirapora. Violão e cavaquinho, instrumentos de cordas, também foram identificados entre os integrantes dos grupos que faziam samba na capital. O primeiro, porém, não era audível em meio a batucada, enquanto o segundo não era nem mesmo executado.

No carnaval de 1933 o instrumental se compunha de dois bumbos, um enorme e esplendidamente sonoro e outro menor mais rouco; uma caixa e dois chocalhos feitos com latas cilíndricas duns 15 centímetros de diâmetro.

Em 1934 o instrumental era mais precário e desorganizado. Havia até um violão, de resto absolutamente nulo. Estava o bumbo grande e chocalhos idênticos aos do ano anterior. Faltava a caixa. [...] Em 1931 o “bumba” (bumbo), um tambor, um “maracá” de lata, um ganzá improvisado com uma lata cilíndrica fechada e pedrinhas dentro, um pandeiro comum e outro excepcionalmente grande e curioso de 50 centímetros de diâmetro, feito com um arco de lata.

Num dado momento apareceu ainda um pandeirinho minúsculo, com uns 15 centímetros de diâmetro, ou 18 no máximo. Tocava que mais tocava, e me pareceu

²⁴⁰ CABRAL, op. cit., p.42 e 242. No capítulo que inaugura a segunda parte do seu livro clássico, Sandroni analisa os fatores que concorreram para a formação do novo estilo de samba, caracterizado pela turma do Estácio. SANDRONI, op., cit., pp.131-142.

²⁴¹ É o bumbo que realiza os floreios do samba rural, através de frases rítmicas improvisadas pelo percussionista. De modo diferente, o surdo, instrumento de origem carioca, quando tocado desacompanhado de outros instrumentos semelhantes, realiza a estrita marcação do segundo tempo do compasso binário. Segundo Sandroni, foram os sambistas ligados ao bairro carioca que, em meados de 1920, introduziram o surdo como instrumento de marcação do samba. O instrumento grave passou a marcar o segundo tempo do compasso em 2/4 (ou o segundo e quarto tempos em um compasso 4/4), deixando para o tamborim, instrumento leve de timbre agudo e menor tamanho, o desenho rítmico característico do samba, conhecido como “Paradigma do Estácio”.

haver naquele grupo de negros uma intenção mais ou menos consciente de formar uma família de pandeiros, soprano, tenor e baixo.

Um dos negros carregava um cavaquinho. Não o tocava não, penosamente inútil na barulheira.²⁴²

É importante notar, através da narrativa e da análise de Andrade em relação a instrumentação, que naquele contexto estavam presentes tanto a manifestação rural do samba como também, de maneira incipiente, uma instrumentação característica do samba urbano, representada por pandeiros, cavaquinho e violão. Tal situação indica, muito provavelmente, um cenário de transição em que a tradição do samba rural regredia e a vertente urbana ganhava espaço. Essa ideia reverbera no fato de que no carnaval de 1934 Andrade encontrou um cenário desagregado, indicando que a manifestação rural do samba perdia força, ao menos naquele espaço específico, tanto que no ano seguinte o grupo não estava mais lá e não foi possível ao escritor continuar sua pesquisa.²⁴³

O Samba Rural Paulista em diversos aspectos se diferencia do samba carioca, que àquela altura começava a se popularizar na Paulicéia através das emissoras de rádio e de indivíduos que circulavam entre as duas cidades.²⁴⁴ O meio de comunicação passou a se desenvolver com mais vigor na cidade de São Paulo após a Revolta Constitucionalista de 1932, em que teve participação destacada como ferramenta de difusão das forças paulistas rebeladas.²⁴⁵ A partir de 1933, novas emissoras surgiram e outras cresceram exponencialmente. O declínio do samba observado por Andrade no Brás coincide com o momento das primeiras investidas de João Rubinato nos programas de calouros, ocasiões em que buscou se provar um bom cantor interpretando canções de compositores cariocas, como Ismael Silva e Noel Rosa. Durante a segunda metade dos anos 1930, Rubinato enfrentaria altos e baixos na radiofonia, até obter estabilidade no início dos anos 1940, como radioator de esquetes cômicas na Record, sob a direção de Osvaldo Moles.

O rádio e os novos ruídos

²⁴² ANDRADE, op., cit., 1937, pp.194-195.

²⁴³ Ibidem, p.146.

²⁴⁴ Este assunto, em específico, da presença de sambistas paulistanos no Rio de Janeiro e vice-versa, será tratado no capítulo seguinte.

²⁴⁵ TOTA, Antonio Pedro. "Rádio e modernidade em São Paulo (1924-1954)". In: PORTA, Paula (org). *História da cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX*. V.3. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

A despeito do contraste social que se manifestava de modo latente na disposição urbana da cidade de São Paulo, durante a década de 1930 as inovações tecnológicas foram se desenvolvendo aos poucos e ganhando popularidade. Devagar, a rede elétrica se difundia nos bairros centrais, alcançando aos poucos também os bairros operários e as camadas mais humildes da população. Além do rádio, uma das principais formas de lazer eram os cinemas, que recebiam espectadores ávidos por novos dramas e pelas esquetes musicais que animavam os filmes. A propagação do telefone também simbolizava a chegada do tão afamado progresso. Mas apesar da aceleração do desenvolvimento, a década começou melancólica para a cidade. O *crack* da bolsa de Nova Iorque, em 1929, deu início a uma grande recessão que assolou diversos países do globo, inclusive o Brasil. A elite paulistana sofreu abalos com a queda vertiginosa do preço do café, seu principal item de exportação. Além disso, nos anos seguintes, dois episódios políticos comprometeram o ritmo de desenvolvimento da cidade.

Sob a liderança do gaúcho Getúlio Vargas, a Revolução de 1930 depôs o então presidente Washington Luís e colocou fim à Primeira República, período que ficara marcado pelo protagonismo, em âmbito nacional, da elite paulista do café. Inaugurado o ciclo da Segunda República, que perdurou até 1937, quando foi proclamado o Estado Novo, parte expressiva da classe política e oligárquica do estado de São Paulo passou a sustentar oposição ao governo varguista. Em 1932, a tensão crescente entre o poder federal e a classe política paulista levou a eclosão da Revolta Constitucionalista, que teve como palco principal o estado de São Paulo e paralisou o “progresso” da região por alguns meses. Apesar da derrota dos revoltosos nas armas, a pauta principal do movimento vigorou e em maio de 1934 foi promulgada uma nova constituição. Durante o conflito, as rádios paulistas tiveram caráter importante, construindo propaganda contra Vargas e incentivando a luta paulista em diversas frentes, gerando um clima de rivalidade com as rádios cariocas, pró-Getúlio.²⁴⁶

Passados os dois eventos políticos que inauguraram a década de 1930 e sacudiram o país, a indústria paulista conseguiu retomar aos poucos o caminho do desenvolvimento, atraindo novas levas de moradores para a cidade. Em meados da década, São Paulo ultrapassou o número de um milhão de habitantes.²⁴⁷ A cada dia o município expandia um pouco mais a sua malha urbana, enquanto continuavam as constantes reformas empreendidas pela prefeitura na área do triângulo central, expressão do interesse em

²⁴⁶ TOTA, op. cit., p.146.

²⁴⁷ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em Sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade/ Fapesp, 2000; p.138.

higienizar e ordenar o espaço público. Após as primeiras investidas que romperam com o padrão estético e urbanístico proposto por Bouvard e Freire nas décadas anteriores, o arrojo do progresso e do crescimento vertical levaram a novas reformas, desta vez ampliando o sistema viário e implantando o jargão “irradiação”, que se tornaria a tônica dos anos seguintes. A década de 1930 é reconhecida como o período em que a cidade de São Paulo deixou de ter como referência os modelos europeus de urbanização e passou a adotar o exemplo norte-americano.²⁴⁸ Essa mudança no paradigma urbano trouxe como consequência o favorecimento, por parte dos órgãos públicos, ao uso do automóvel como meio de transporte, cenário que se acentuaria nas décadas seguintes. Em benefício dessa modalidade de locomoção, foram alargadas as vias centrais e reduzidas as calçadas.²⁴⁹ Nas ruas, além das novas linhas de ônibus, um movimento incessante de pedestres entre demolições, construções e uma profusão de ambulantes estacionados às esquinas, praças e largos faziam aumentar o burburinho da região central, concorrendo com os sons das novas máquinas. Nos subúrbios de ares rurais, bairros operários cresciam entre as chácaras e as várzeas dos rios – áreas menos valorizadas da cidade - acompanhando as linhas de trem.

Inserido nesse contexto de grandes mudanças, o advento da radiofonia transformou a relação dos cidadãos com o exercício da escuta musical. Antes, para ouvir música em casa, era necessário um instrumento musical e alguém que o tocasse, ou então possuir um aparelho de reprodução sonora como os gramofones e fonógrafos com seus respectivos discos e cilindros. Por isso, a maioria das experiências musicais acontecia na rua, nos espaços públicos ou nos bares, clubes, circos, teatros e casas de concerto. Ao longo dos anos 1930, o rádio penetrou nas residências, popularizou e transformou as sensibilidades da escuta, possibilitando inclusive que os sons dos espaços públicos melhor alcançassem o ambiente privado. O que antes chegava às casas como ruídos distantes e difusos, agora podia ser ouvido em boa definição através do equipamento. Uma chamada para o carnaval de 1937, publicada no *Correio Paulistano* ainda em dezembro de 1936, expressa muito bem essa transformação:

ESTÁ CHEGANDO A HORA DA FOLIA!
Bum, bum, bum. Bum, bum, bum, bum!

²⁴⁸ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos vinte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

²⁴⁹ CAMPOS, Candido Malta. *Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo*, São Paulo: Editora SENAC, 2002, p.251-279.

Zé Pereira barulhento e frenético já se escuta em todos os lares paulistanos, transmitidos pelas nossas “broadcastings”. E as marchinhas e sambas já começam a ser decorados e cantados pelos foliões desta terra de Anchieta.

Ensaio diários estão sendo feitos pelos cordões e ranchos. Todos a postos à espera de poder mostrar em público e raso as habilidades que prepararam para o tríduo de 1937.

Os nossos compositores não descansam. Frazão, Silvino Netto, Malfitano, Adoniran Barbosa, Sangirardi Junior e vários outros já prepararam interessantes composições. As letras são publicadas em nossas colunas e, durante o período momístico, temos a certeza, serão cantadas por todos.²⁵⁰

Interessante perceber a maneira como o periódico convoca os seus leitores para a folia que se daria em São Paulo dali a algumas semanas. A onomatopeia que sucede a manchete imita o som dos bumbos, instrumento executado pelos cordões e ranchos e é seguido por uma explicação, trata-se de uma referência ao “Zé Pereira barulhento e frenético” que “já se escuta em todos os lares paulistanos”. A maneira como o som do Zé Pereira é referido na reportagem contrasta ao modo como foi descrito pelo delegado Carlos Pimenta, em relatório de 1922, analisado anteriormente nesta tese. Se lá esteve acompanhado do adjetivo “infernai”, aqui ele é seguido pelos termos “barulhento” e “frenético”, bem menos desabonadores, deixando evidente que os sons são descritos de maneira diferente de acordo com a natureza e intenção do narrador. Outra possibilidade é que a diferença seja indício de uma transformação na sensibilidade auditiva ocorrida ao longo do tempo, ou seja, o som que antes parecia “infernai”, neste outro momento é percebido como “barulhento” e “frenético”, talvez porque os ouvidos da maioria dos paulistanos, neste novo momento, estivessem melhor acostumados aos ruídos musicais daquela manifestação. Mais um aspecto importante de ser ressaltado é que se em 1922 o som dos bumbos emitido nas ruas atingia os lares por meio da propagação do som no ar, em 1936 o Zé Pereira alcançava as casas por meio do aparelho radiofônico, transmitido “pelas nossas broadcastings”. Com o auxílio das ondas eletromagnéticas, o rádio levou para dentro dos lares a música que antes era ouvida nos espaços públicos, replicando no espaço privado alguns dos sons dos largos, praças e esquinas paulistanas. Tal mudança permitia inclusive que as canções voltadas para o festejo do carnaval circulassem pelos lares antes do início do folguedo, de modo que os foliões, com a ajuda dos periódicos que publicavam as letras nas colunas especializadas, aprendiam a cantar antecipadamente, melhor se preparando para os desfiles.

²⁵⁰ *Correio Paulistano*, 13 de dezembro de 1936, p.28.

Localizada logo acima da notícia do *Correio Paulistano* que anunciava o carnaval de 1937, uma propaganda de divulgação dos aparelhos de rádio da marca inglesa *Westinghouse* reforça positivamente essa característica do novo meio de comunicação em levar para os espaços privados os sons das ruas. O texto da propaganda, diagramado entre uma foto do *Hyde Park Corner*, em Londres, anunciava que “Os sinos de Westminster... ficam ainda mais sonoros com um rádio Westinghouse”. Em outras palavras, o que o anúncio está dizendo é: ouve-se melhor os sons das ruas por meio do rádio.



Figura 5: Propaganda do aparelho de rádio inglês Westinghouse. Publicada no *Correio Paulistano* em 13 de dezembro de 1936, p.28.

Alcançando um número cada vez maior de ouvidos, o meio de comunicação passou a fazer parte do cotidiano de inúmeras famílias, espalhando informações, ritmos e melodias. Mas ao mesmo tempo em que gerava encanto, também causou problemas e confusões, pois havia aqueles que estranhavam e se incomodavam com os novos ruídos sonoros replicados pela popularização do aparelho. Em 1931, na Rua Conselheiro Nébias, número 26A, bem próximo à praça da República, funcionava um botequim onde os frequentadores ouviam rádio e faziam música. Os ruídos que emanavam do local se estendiam até altas horas da noite e geravam reclamações por parte dos vizinhos. No dia 08 de outubro, o cidadão Adolpho de Bernardi fez uma queixa contra o botequim na Terceira Delegacia, responsável pelo policiamento da região dos Campos Elíseos, onde foi atendido pelo segundo subdelegado, Cassio de Toledo Piza. A autoridade encaminhou a questão para a Delegacia de Costumes e Jogos e assim descreveu o reclame no registro de queixas:

*Queixa-se do ruído produzido por músicas, vozes, rádio, etc., [sic] no botequim em frente, que se prolonga até 2 horas da manhã, impedindo, à vizinhança, de dormir sossegada.*²⁵¹

Na mesma época, em 1932, o empresário e jornalista Assis Chateaubriand também se chateava com ruídos musicais que emanavam dos espaços de divertimento no centro da Paulicéia. Detentor de veículos importantes da imprensa nacional, como a revista *O Cruzeiro*, Chatô estava “exilado” na capital paulista após sucessivos problemas com o governo federal, que empastelara um de seus principais jornais, o carioca *O Jornal*.²⁵² Forçado a se mudar do Rio de Janeiro para São Paulo, por determinação de Getúlio Vargas, Chatô foi morar em um amplo apartamento de três andares na Rua Senador Feijó, bem próximo ao histórico Largo São Francisco. Da capital paulista, o dono do jornal paulistano *Diário da Noite* não se intimidava e continuava fazendo críticas constantes ao presidente que ajudara a chegar ao poder. Desafeto da elite cafeicultora do estado de São Paulo, Chateaubriand, além de mobilizar todos os seus veículos de informação contra Washington Luís, empenhou-se pessoalmente na Revolução de 1930, alistando-se como soldado no sul do país. Dois anos depois, porém, a situação era bastante diferente. Insatisfeito com a escalada autoritária de Vargas e com a presença considerada excessiva de autoridades militares em cargos do governo federal, o jornalista paraibano passou para a oposição e apoiou a Revolta de 1932, aliando-se, paradoxalmente, aos paulistas que tanto combatera antes de 1930. Morando em São Paulo após o fracasso da Revolta, Chatô seguia publicando colunas reprovando a postura ditatorial de Vargas. Em razão disso, diversas vezes foi levado ao presídio político do bairro do Paraíso, para passar algumas noites. Se não era fácil dormir atrás das grades, na sua casa da Rua Senador Feijó também não. Na biografia deste interessante personagem da imprensa brasileira, assim ficou registrada uma memória sonora marcante do período em São Paulo:

*Desse endereço forçado [a casa na Rua Senador Feijó] a única lembrança que ele guardou foi a de uma gafeira infernal, instalada do outro lado da rua, que tocava música estridente até o dia clarear.*²⁵³

Passados alguns anos, após se mudar da Senador Feijó e assim melhorar a qualidade do sono, Chatô, que até então se ativera à imprensa escrita, resolveu investir na radiofonia. Primeiro, em 1935, fundou a Rádio Tupi do Rio de Janeiro. Dois anos depois, inaugurou a

²⁵¹ APESP. Documentos Acadepol, Caixa 648, Terceira Delegacia, Registro de queixas.

²⁵² MORAES, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil*. [4ª Edição] São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

²⁵³ MORAES, Fernando; op. cit., p.263.

Tupi de São Paulo, que se tornou, na época da inauguração, a emissora mais potente da América Latina, além de uma das mais luxuosas e bem equipadas, com três estúdios e um formidável auditório. Ao arregimentar equipe para compor a filial paulista e fazer justiça à potência da rádio, Chateaubriand, indiretamente, foi responsável por um cômico episódio envolvendo incômodos que os ruídos do novo meio de comunicação causavam em alguns dos ouvidos paulistanos, em meados dos anos 1930. Ao mesmo tempo, o evento mudaria para sempre a história do rádio paulista e da carreira do artista de rádio Adoniran Barbosa. Isso porque o magnata das comunicações, quando formava o *casting* da Tupi paulista, fez uma proposta financeiramente irrecusável para que o jovem e ainda pouco conhecido jornalista Osvaldo Moles trocasse a imprensa escrita pela falada. Ao comentar o que teria motivado sua mudança, com bom humor, assim Moles justificou a escolha:

*Na volta à capital paulista, atraído por uma proposta de Assis Chateaubriand, resolveu mudar de veículo, fechando contrato para participar da fundação da nova Rádio Tupi de São Paulo, PGR-2 – versão paulista da emissora inaugurada um ano antes no Rio de Janeiro pelo magnata da comunicação. A quem lhe perguntasse o motivo da mudança, o sempre espirituoso Moles jurava ter sido obra de um vizinho fanático pelo Vicente Celestino. ‘Ele ligava o rádio tão alto que aquilo era instrumento de suplício, ecoando nas tardes quietas do domingo. Então, para me livrar do rádio do vizinho, resolvi entrar para o rádio. E me livreii mesmo. Nunca mais ouvi rádio’.*²⁵⁴

A anedota narrada por Moles, além de ilustrar uma situação comum em São Paulo após o advento da radiofonia, chama também atenção para a característica potente da voz do cantor, ator e compositor carioca Vicente Celestino, um dos mais populares da primeira metade do século XX e que gozava de grande prestígio em São Paulo. Descendente de italianos, Celestino nasceu em 1894 e começou a carreira como cantor em casas de chopp e serenatas, depois participando de operetas e espetáculos de teatro lírico e de revistas, na capital federal. Após ganhar notoriedade nacional excursionando com companhias de teatro por diversos estados do Brasil, tornou-se ainda mais popular quando passou a colocar sua voz em gravações mecânicas ao longo das décadas de 1910 e 1920, antes, portanto, da consolidação do rádio comercial.²⁵⁵ Justamente em razão da potência do seu canto, calcado na tradição operística e que se mostrara um triunfo para as gravações mecânicas, o cantor teve dificuldades em se adaptar às gravações elétricas, que, a partir de 1927, marcaram um

²⁵⁴ CAMPOS JR., op. cit., 2009, p.116.

²⁵⁵ Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível na internet em: <https://dicionariompb.com.br/artista/vicente-celestino/> (última consulta em janeiro de 2023).

significativo avanço tecnológico no registro musical. Muito mais sensíveis às ondas sonoras, os novos microfones não demandavam tanto volume dos intérpretes quanto as conchas acústicas do processo anterior. É possível que essa dificuldade de adaptação também tenha se manifestado na medida em que os equipamentos empregados no rádio se aperfeiçoavam, ampliando a capacidade de captação sonora. A voz de Celestino, que já chegava em alto volume no aparelho receptor, poderia soar esganiçada de acordo com o grau de volume selecionado pelo ouvinte fanático, como sugere a anedota de Osvaldo Moles.

Ao mesmo tempo em que a profissionalização do rádio atraiu jornalistas de veículos impressos, as atividades dos músicos, amadores, aspirantes e profissionais, também foram fortemente impactadas pelo advento do novo instrumento de comunicação. Um dos primeiros grupos a serem atingidos pela expansão da cultura radiofônica foram as bandas civis e militares. Como registrou o historiador José Roberto dos Santos, o desenvolvimento da indústria fonográfica, associado ao avanço da radiofonia, fizeram declinar os movimentos das bandas musicais:

Como todo panorama musical do período, a partir do final da década de 1920, mas sobretudo durante os anos 1930, a relação das bandas com o cotidiano musical da cidade começou a mudar substancialmente, em razão do desenvolvimento e expansão das indústrias fonográfica e radiofônica. Apesar da relativa presença de algumas delas nestes novos meios de produção e divulgação, como revelou a investigação, com as gravações em 78 rotações da Força Pública, Ettore Fieramosca, Giuseppe Verdi e Veríssimo Glória, a maior parte das bandas civis praticamente desapareceu e a Banda da Força Pública, especialmente, passou a ter suas funções culturais e musicais muito reduzidas, restritas ao ambiente militar.²⁵⁶

Enquanto diminuía o número de bandas civis realizando apresentações nos espaços públicos da cidade de São Paulo, as rádios expandiam as contratações de músicos para formar seus conjuntos regionais e suas orquestras. O primeiro modelo de acompanhamento possuía diferentes contornos e instrumentações, sendo, em geral, formado por um instrumento solista, podendo ser flauta, clarinete, sanfona, cavaquinho, violão ou bandolim, além dos acompanhantes cavaquinho, violões e pandeiro. Os regionais tocavam ao lado de cantores populares e eram formados por músicos acostumados às serestas e rodas de choro, manifestações que, assim como as bandas de música, vinham perdendo espaço nas ruas ao

²⁵⁶ SANTOS, José Roberto dos. *História e música em São Paulo no início do século XX: A trajetória da Banda da Força Pública*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, p.202.

longo dos anos 1930. As orquestras radiofônicas, por sua vez, eram formadas por instrumentos de cordas, madeira, sopro, bateria e piano, variando bastante em tamanhos.²⁵⁷ Tais formações, além de acompanharem intérpretes de música popular e de concerto, muitas vezes também ficavam responsáveis pela sonoplastia dos programas. Esses grupos musicais formados nas novas rádios se tornaram, na medida em que as duas indústrias avançavam, os principais acompanhantes das gravações elétricas. Com a nova tecnologia, compositores, cantores e instrumentistas passaram a ter com mais nitidez as suas obras e performances gravadas nos discos, que logo venceram os cilindros na disputa pelo suporte musical comercialmente mais adequado para o momento. Por meio da associação entre as duas indústrias, fonográfica e radiofônica, as novas canções eram primeiro apresentadas nas emissoras, sendo interpretadas com acompanhamento ao vivo nos estúdios. Caso caíssem no gosto do público, aumentavam as chances de a canção virar disco, pois na escolha do repertório as gravadoras priorizavam os sucessos do rádio.

Mas é preciso considerar, sobretudo, que os novos gêneros musicais urbanos voltados e conformados para o disco e as gravações (que ficariam conhecidos como “música popular”) estavam se decantando e ficando prontos para uma divulgação massiva. Nesse turbilhão de transformações, a radiofonia acaba por assumir papel central, ocupando o lugar da cultura fonográfica. No entanto, se nos seus primórdios essas duas formas de difusão da música foram encaradas como concorrentes, elas rapidamente se associaram e o binômio disco-rádio consolidou finalmente esse universo sonoro e musical em construção desde o século XIX.²⁵⁸

A expansão do mercado profissional para músicos acentuou a busca por novos talentos, fazendo surgir inúmeros programas voltados para este fim. Nesse contexto, os programas de calouros se apresentaram como uma das principais portas de acesso para novos intérpretes de música popular. Assim aconteceu com Adoniran Barbosa, que na ocasião ainda utilizava o seu nome de batismo, João Rubinato. Após o primeiro contrato na Rádio Cruzeiro do Sul, assinado em 1934, ao interpretar *Filosofia*, de Noel Rosa, em um programa de calouros, o aspirante a estrela radiofônica experimentou um período marcado por altos e baixos, em que cavou diversas oportunidades como compositor, intérprete e até

²⁵⁷ Sobre o tema dos regionais e orquestras no período aqui analisado, ver: LIMA, Giuliana Souza de. *O som da garoa: Cultura radiofônica e produção musical em São Paulo (anos 1930 e 1940)*. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. 2018. Os capítulos 3 e 4 tratam especialmente sobre o processo de profissionalização e consolidação do *broadcasting* paulistano. Na página 212 há um quadro com os diversos conjuntos que trabalhavam na Rádio Difusora.

²⁵⁸ MORAES, José Geraldo Vinci de. “Escutar os mortos com os ouvidos. Dilemas historiográficos: os sons, as escutas e a música.” In: *Revista Topoi*, v.19, n.38, maio / agosto de 2018, p. 124.

mesmo apresentador, sem, no entanto, conseguir se consolidar em uma grande emissora.²⁵⁹ De 1934, até o começo da década de 1940, Rubinato se revezou entre os estúdios radiofônicos e a rua, ora conseguindo contratos, ora voltando a compor, cantar e batucar nas esquinas paulistanas, em busca de uma nova chance.

Entre a rua e o rádio

Concluído o período do contrato conquistado com o êxito no programa de calouros, Adoniran foi dispensado pela rádio Cruzeiro do Sul. Mas não se deixou abater e conseguiu, já no início do ano seguinte, em 1935, uma ponta na Rádio São Paulo, atuando como intérprete de sambas carnavalescos. Durante as semanas que antecederam os festejos, participou de transmissões com a dupla caipira Alvarenga e Ranchinho em um programa comandado por Lamartine Babo, vindo do Rio de Janeiro especialmente para “esquentar os tamborins” da folia paulistana.²⁶⁰ O apresentador e compositor carioca trabalhou na Paulicéia até a véspera do carnaval, quando voltou para a capital do país, deixando a missão de apresentar o programa para o trio paulista, reunido sob o epíteto de Os Mosqueteiros da Garoa. Durante o período em que trabalhou pela primeira vez na Rádio São Paulo, Adoniran teve contato direto com números humorísticos, pois Alvarenga e Ranchinho intercalavam piadas entre suas interpretações musicais.²⁶¹ Além disso, a transmissão do trio era antecedida por um programa cômico, liderado por Ariovaldo Pires, conhecido na radiofonia pelo personagem Capitão Furtado. É bem possível que essas primeiras experiências tenham servido como aprendizado e inspiração para Adoniran começar a desenvolver uma certa comicidade própria, qualidade que seria explorada profissionalmente alguns anos depois.

O sucesso que inaugurou a carreira de Adoniran como compositor se deu também em 1935, naquele que é considerado o primeiro carnaval da cidade realizado com apoio e financiamento da prefeitura, então comandada pelo engenheiro Fabio Prado.²⁶² Para animar os festejos, foi organizado no teatro Boa Vista o Primeiro Concurso Oficial de Músicas Carnavalescas da Cidade de São Paulo, em que a marcha *Dona Boa*, de Adoniran e J. Aimberê, conseguiu o primeiro lugar.²⁶³ Após a vitória no concurso, *Dona Boa* foi gravada por Raul

²⁵⁹ Na época, a função de apresentador era popularmente designada pelo estrangeirismo *speaker*.

²⁶⁰ CAMPOS JR., Celso de. *Adoniran: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2009, p. 75.

²⁶¹ Quase sempre, vale dizer, baseadas na figura do caipira estereotipado. *Ibidem*.

²⁶² *Ibidem*, p.72.

²⁶³ *Ibidem*., p.80.

Torres com acompanhamento da Orquestra Columbia, se tornando a primeira música de Adoniran lançada em disco.²⁶⁴

Apesar do êxito alcançado na composição da marcha e na participação interpretando números carnavalescos na Rádio São Paulo, Adoniran não teve o contrato renovado e foi outra vez para os botecos e esquinas onde se reuniam artistas e apresentadores de rádio, cavar nova oportunidade. Encontrava-se, porém, em outras condições, pois nos anos anteriores conquistara certa dose de prestígio e construía amizades e parcerias com outros profissionais da indústria musical. O músico e maestro José Nicolini foi certamente um dos parceiros que abriram oportunidades para Adoniran no início da carreira. Cinco anos mais velho do que o parceiro de Valinhos, Nicolini nasceu em 1905 e atuou como trombonista nos primórdios da Rádio Cruzeiro do Sul, no final dos anos 1920. No início dos anos 1930, participou da Orquestra Columbia, sob regência do maestro Gaó, outro artista que também estava na rede de contatos de Adoniran. Na filial brasileira da gravadora norte-americana, Nicolini tornou-se regente da Jazz Band.²⁶⁵ É considerado um dos fundadores da Rádio Bandeirantes, em 1937, onde começou escrevendo radioteatro e depois, nas décadas seguintes, chegou a ocupar os postos de diretor artístico e comercial.²⁶⁶

Outro nome importante que aparece como parceiro nesse início de carreira de Adoniran é o do intérprete Arnaldo Pescuma, que teria popularizado no rádio a marcha carnavalesca *Vem Garota*, parceria de Adoniran com Sambará, que embora não tenha sido gravada na época, foi preservada em partitura nos arquivos da editora Mangione.²⁶⁷ Pescuma era 7 anos mais velho do que Adoniran e tornou-se popular como cantor operístico durante a década de 1920, atuando como tenor. Na década de 1930 decidiu investir na carreira de cantor popular, obtendo sucesso nas rádios paulistanas e cariocas, tendo atuado na emissora Mayrink Veiga, no Rio de Janeiro, por 6 meses.²⁶⁸ Em 1937, foi o fundador e atuou como professor de canto da Primeira Escola Brasileira de Artistas Radiofônicos, em São Paulo, com sede na Rua Direita, número 23, inspirada por uma iniciativa semelhante que conhecera em Buenos Aires, onde costumava realizar apresentações.²⁶⁹ Gravou discos

²⁶⁴ Ibidem.

²⁶⁵ LIMA, Giuliana Souza de. *O som da garoa: Cultura radiofônica e produção musical em São Paulo (anos 1930 e 1940)*. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História, 2018, p.193.

²⁶⁶ Ibidem.

²⁶⁷ SOUSA, Tomás Bastian de. *Adoniran em Partitura: doze canções inéditas*. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!: Conjunto João Rubinato, 2017, p.54.

²⁶⁸ Ibidem.

²⁶⁹ LIMA, op. cit., p.164.

atuando como intérprete e compositor (♪).²⁷⁰

Fazendo bom uso dos contatos construídos nos anos anteriores, Adoniran conseguiu novas oportunidades nas emissoras paulistanas durante 1936 e ficou conhecido na imprensa como “Homem da Bossa”.²⁷¹ Em janeiro, fez sucesso com a marchinha *Moreninha do Brás* e foi destaque em alguns periódicos que circulavam pela cidade.²⁷² Apesar de não garantir continuidade na Rádio São Paulo, o relevo alcançado no carnaval do ano anterior rendeu frutos e ainda no início de 1936, enquanto apresentava o programa “Cordão dos Bambas” na Rádio Cosmos, Adoniran entrou em estúdio para colocar algumas de suas canções em discos.²⁷³ Gravou três vezes por uma mesma gravadora, a Columbia, que na tentativa de emplacar um sucesso carnavalesco, apostou no “Homem da Bossa”.²⁷⁴ As gravações foram: *Agora podes chorar* e *Não me deu satisfações*, sambas em parceria com José Nicolini, além da marcha *Se meu balão não se queimar*, com letra e música de Adoniran. Segundo análise do Conjunto João Rubinato:

*Tão raras quanto desconhecidas, essas gravações revelam um timbre e um modo de cantar muito diferentes do Adoniran consagrado, ao ponto de, num primeiro momento, até desconfiarmos de que se trata mesmo de Adoniran Barbosa. Ao invés daquela voz rouca e coloquial, encontramos um típico cantor do rádio, cheio de formalidade e elegância, que, dentro de suas possibilidades, procura imitar os grandes cantores da época.*²⁷⁵

Se para cantores como Vicente Celestino a nova tecnologia da gravação elétrica apresentava desafios de adaptação, para cantores como Adoniran Barbosa representava um verdadeiro alívio. O avanço tecnológico beneficiou intérpretes que não possuíam voz tão robusta, pois a captação do microfone permitia melhor recepção da voz, mesmo quando emitida em menor potência. Mas apesar da ajuda da tecnologia, as primeiras gravações de Adoniran não renderam sucessos. Seu modo de cantar, embora elogiado em breves notas nos jornais, não se mostrou destacado a ponto de colocá-lo entre os grandes cantores da época, muito longe disso. Assim, no final da década de 1930 ele começava a perceber que

²⁷⁰ (♪) No início dos anos 1940, Pescuma gravou a toada “Meu Sabiá” com acompanhamento de Rago e Seu Conjunto. https://drive.google.com/file/d/1h3ij727QsJNS7D6pS67Q4nuEIFTNLqEX/view?usp=share_link

²⁷¹ SOUSA, op. cit., pp.10-13.

²⁷² Conforme mostrou o trabalho de pesquisa do Conjunto João Rubinato. SOUSA, op. cit.

²⁷³ *Correio Paulistano*, 24 de janeiro de 1936, p.4.

²⁷⁴ É bem provável que tal aposta tenha se realizado por influência da amizade e da parceria de Adoniran com José Nicolini, trombonista da orquestra e parceiro em duas das faixas.

²⁷⁵ SOUSA, op. cit., p.13.

precisaria de bons intérpretes para suas canções, caso quisesse mesmo vingar como compositor.

Adoniran compôs cerca de 35 músicas entre 1934 e 1938.²⁷⁶ Poucas foram gravadas na época, embora muitas tenham sido apresentadas ao vivo em diferentes programas de rádio, contando com interpretações do próprio autor e de cantores e grupos destacados como Arnaldo Pescuma, Januário de Oliveira, Grupo X e Irmãs Vidal.²⁷⁷ Certamente, tais canções circularam entre os botecos onde os músicos e artistas se encontravam após o expediente, pois é difícil imaginar que Adoniran tenha perdido oportunidades de apresentar suas canções para os parceiros de radiofonia ao “pé do ouvido”. Tal fato aponta para um circuito musical paulistano que sobrevivia à margem da fonografia, em que canções circulavam entre os estúdios das rádios e as esquinas.²⁷⁸ Além disso, evidenciam que não é apenas o suporte sonoro capaz de manter as canções conservadas. Algumas dessas composições foram preservadas em partituras nos arquivos das editoras, enquanto outras tiveram resgatadas as letras, publicadas nos diversos periódicos paulistanos.²⁷⁹

Enquanto estreava na indústria fonográfica tentando emplacar um novo sucesso carnavalesco por meio das gravações realizadas pela Columbia, Adoniran continuava insistindo na carreira radiofônica. Após o carnaval de 1936, fez diversas pontas cantando em programas nas rádios Educadora e Difusora.²⁸⁰ Foi contratado pela segunda emissora como cantor, onde permaneceu por alguns meses entre 1936 e 1937. Em junho de 1937 recebeu convite para mudar novamente de ares e assumir um programa próprio na Rádio Cosmos. Localizada no Largo da Misericórdia, onde dividia prédio com sua coirmã Cruzeiro do Sul, a nova contratante levou o compositor de volta para o lugar onde havia iniciado sua carreira no rádio. Na Cosmos, Adoniran ganhou maior protagonismo e, além de ser escalado em horários noturnos para interpretar sambas e marchas, passou a apresentar, ao lado do

²⁷⁶ Segundo estimativa do Conjunto João Rubinato. *Ibidem*, p.18.

²⁷⁷ CAMPOS JR., op. cit., 2009, pp.89-90.

²⁷⁸ Entre as composições que por décadas permaneceram inéditas, uma delas se destaca por ser a única composição instrumental de Adoniran de que se tem notícia, a valsa *Messias*, de 1934, parceria com Nicolino Copia, o flautista Copinha, que também fazia parte da Orquestra Columbia, com a qual Adoniran gravou em 1936. Paulistano, Copinha era colega de José Nicolini e tinha a mesma idade de Adoniran, tendo nascido em 1910. Em 1936, foi contratado para trabalhar no Rio de Janeiro, onde prosseguiu com a destacada carreira de instrumentista. Após décadas “esquecida”, *Messias* veio novamente à público em 1974, através do próprio Copinha, no episódio dedicado a ele do programa *Ensaio*, comandado por Fernando Faro na TV Cultura, onde ele narra o episódio da composição da faixa. SOUSA, op. cit., p.21.

²⁷⁹ Onze dessas canções inéditas que estavam publicadas em partituras foram recentemente garimpadas e lançadas pelo Conjunto João Rubinato no disco-livro *Adoniran em Partitura*, onde também são apresentadas algumas das canções que só ficaram registradas em letra. SOUSA, op. cit.

²⁸⁰ *Correio Paulistano*, 5 de setembro de 1936, p.4 e *Correio Paulistano*, 29 de novembro de 1936, p.7.

humorista Rondinelli e suas hilárias paródias, um programa vespertino de variedades, composto por esquetes cômicas, números musicais e crônicas de atualidades.²⁸¹ Na emissora do Largo da Misericórdia, o apresentador ganhou cada vez mais destaque, inclusive compondo pequenas marchinhas publicitárias para os anunciantes e desenvolveu um ecletismo que seria observado em primeira mão pelo produtor Octavio Gabus Mendes, responsável por levar o artista para a Rádio Bandeirantes, em 1939:

Muita gente não entendeu, mas, antes de qualquer outro produtor, Otávio enxergou no cantor de sambas já um tanto frustrado uma veia cômica que não havia ainda sido explorada por completo – suas participações humorísticas no rádio haviam se limitado a pontas nos quadros do Teatro Alegre. Muito provavelmente, Adoniran não sabia se daria conta do recado, mas não era bobo de desperdiçar tamanha oportunidade. Assim, na manhã de 7 de janeiro de 1939, foi ao ar pela primeira vez na Rádio Bandeirante o programa Só... Riso, escrito por Otávio Gabus Mendes e apresentado por Adoniran Barbosa, com a colaboração de Luiz Quirino dos Santos.²⁸²

A aposta de Gabus Mendes se mostrou acertada, a não ser por um detalhe importante: o programa era realizado em horário matutino, o que obrigava Adoniran a acordar cedo, algo com o qual não estava muito habituado e que comprometia o ritmo da sua boêmia. Por isso, seis meses depois, quando recebeu convite da Rádio Educadora para comandar um programa diário de música brasileira, no concorrido horário das 21h, o então apresentador mudou de ares outra vez. Ficou na Rádio Educadora até o início de 1940 e depois retornou à Rádio Cosmos, para comandar os programas dedicados aos carnavais de 1940 e 1941.²⁸³ De modo inovador, a emissora realizou uma grande cobertura batizada de “Carnaval do Povo”, com eventos e transmissões direto da folia. Além de cobrir o folguedo na região central (algo que as concorrentes também faziam), a Cosmos deu atenção especial aos festejos que animavam os bairros localizados na então periferia da cidade: Belém, Brás, Barra Funda e Lapa. Adoniran atuou justamente nesses lugares.²⁸⁴

Após a cobertura do carnaval de 1941 pela Cosmos, uma nova proposta levou Adoniran a trocar novamente de emissora. Desta vez, no entanto, ele finalmente deixaria a

²⁸¹ A programação diária das rádios paulistanas era publicada no jornal *Correio Paulistano*, que destacou em diversas ocasiões, ao longo do segundo semestre de 1937, a participação de Adoniran como cantor na rádio Cosmos, no horário das 20h. Assim ocorreu, por exemplo, no dia 12 de novembro de 1937, p.7. Sobre o programa com Rondinelli, batizado “Socega”, ver: CAMPOS JR., op. cit., 2009, p.88 e LIMA, *Op. cit.*, p.244.

²⁸² CAMPOS JR., op. cit., 2009, p.100.

²⁸³ *Ibidem*, p.102.

²⁸⁴ *Correio Paulistano*, 25 de janeiro de 1940, p.11.

vida nômade. Sua nova contratante, a Rádio Record, então conhecida pelo epíteto de “A Maior”, se tornaria sua segunda casa pelas décadas seguintes. Lá, Adoniran formou dupla com o roteirista Osvaldo Moles e finalmente alcançou o tão sonhado estrelato, não como cantor e nem como apresentador, é verdade, mas como ator cômico de rádio.

Zé Conversa n’A Maior

Osvaldo Moles teve uma trajetória de vida intimamente vinculada às novas dinâmicas culturais urbanas. Embora tenha nascido na cidade de Santos, em março de 1913, ele cresceu em São Paulo, na Vila Economizadora, conjunto de residências operárias localizado no bairro da Luz, às margens do rio Tamanduaté. Aos quinze anos, começou a trabalhar como auxiliar de escritório e se interessou pelo jornalismo, conseguindo uma vaga na redação do *Diário Nacional*. Como o periódico encerrou suas atividades após a derrota paulista na Revolta de 1932, prosseguiu carreira em Santos e depois na Região Nordeste do país, de onde retornou em 1934, para trabalhar no tradicional *Correio Paulistano*. A mudança para o rádio ocorreu em meados de 1937, a convite de Assis Chateaubriand, após o sucesso da exposição “Mundo dos Brinquedos”, idealizada por Moles e organizada pelo *Correio Paulistano* no começo daquele ano. Na novíssima Rádio Tupi, gozando de grande liberdade, Moles “consagrou-se como redator e produtor de programas e espetáculos, alcançando notoriedade em transmissões que uniam os grandes astros da música brasileira e internacional”.²⁸⁵ Tanto talento terminou por chamar a atenção daquela que, no início dos anos 1940, se proclamava “A Maior” emissora da cidade, a Rádio Record.

Fundada em 1928 na Praça da República, a Record foi adquirida por Paulo Machado de Carvalho e mais dois sócios em 1931. Após intensa participação na Revolta de 1932, a emissora tornou-se bastante popular e passou a ser conhecida como “A Voz de São Paulo”, penetrando definitivamente no cotidiano dos paulistanos.²⁸⁶ Na segunda metade da década de 1930, foi pioneira nos programas de calouros, onde se destacaram nomes como Isaurinha Garcia e Vassourinha. Além disso, a emissora também se sobressaía no ramo dos programas

²⁸⁵ CAMPOS JR. Celso de. “O malabarista da máquina de escrever” In: MOLES, Osvaldo. *Recado de uma garoa usada: flagrantes de São Paulo e crônicas sem itinerário*. Organizado por Celso de Campos Junior. São Paulo: Garoa Livros, 2014, p.212.

²⁸⁶ TOTA, Antônio Pedro. Rádio e modernidade em São Paulo (1924-1954). In: PORTA, Paula (org.). *História da cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX*. V.3. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

humorísticos, com ênfase no radioteatro, comandado por Oduvaldo Vianna.²⁸⁷ Entre o final dos anos 1930 e começo dos anos 1940, com nova sede na Rua Quintino Bocaiúva, no Largo da Misericórdia, a Record ganhou o epíteto de “A Maior”. Seus estúdios abrigavam um elenco de peso, nomes como os apresentadores Nicolau Tuma e Cesar Ladeira, o jornalista Blota Júnior, que fora parceiro de Adoniran cobrindo o carnaval na Cosmos e na Record assumira a sessão de esportes, e Otávio Gabus Mendes, que deixou a Bandeirantes no começo dos anos 1940, para produzir programas e comandar o elenco na Record. No campo artístico, “A Maior” contava com nomes destacados do rádio paulistano como Raul Torres, Agripina, Julita Perez da Fonseca, Januário de Oliveira e Déo, além de cantores já consagrados em outros estados, como a dupla Verde-Amarela, formada pelo baiano Erasmo Silva e pelo fluminense Wilson Batista, que fizeram temporada na rádio em 1937, após estreia no Rio de Janeiro e passagens por Santos e Buenos Aires.²⁸⁸ Uma parceria com a Mayrink Veiga, firmada ainda em meados dos anos 1930 e que se acentuou no início da década de 1940, permitiu a Record trazer para temporadas em São Paulo nomes como Silvio Caldas e Carmen Miranda, entre outros.²⁸⁹

Seduzido pelo convite do diretor Gabus Mendes, associado a um excelente contrato, Moles trocou a Tupi pela Record em 1941, para se tornar responsável pelos programas de variedades. Inicialmente, comandou uma transmissão semanal chamada “A Semana em Revista”, mas aos poucos foi assumindo outros horários, até que, no segundo semestre de 1941, passou a comandar diversos projetos. Um deles, chamado “Casa da Sogra”, programa humorístico de variedades transmitido na hora do almoço, uma novidade para a época, despontou rapidamente como grande sucesso. Adoniran, por sua vez, tendo adentrado na equipe da rádio também em 1941, fazia uma pequena participação no programa semanal “Serões Domingueiros”, produzido por Gabus Mendes. O encontro entre Moles e Adoniran ocorreu provavelmente na discoteca da emissora, onde o sambista ia passar o tempo e cavar novas participações nas transmissões.²⁹⁰ Após conhecer Adoniran, Moles viu no radioator

²⁸⁷ Ibidem, p.493.

²⁸⁸ *Correio Paulistano*, 23 de janeiro de 1937, p.10.

²⁸⁹ TOTA, op. cit., pp.509-510 e LIMA, Giuliana Souza de; *O som da garoa: Cultura radiofônica e produção musical em São Paulo (anos 1930 e 1940)*. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Departamento de História, São Paulo, 2018, p.262.

²⁹⁰ Em entrevista ao MIS, Adoniran afirma que antes de entrar na Record já conhecia Osvaldo Moles do *Correio Paulistano*. O provável é que Moles não conhecesse Adoniran, ainda mais se acreditarmos no roteirista, que afirmava nunca mais ter ouvido rádio depois que entrou para o veículo de comunicação. Ou seja, é bem possível que Moles nunca tivesse ouvido programas radiofônicos com Adoniran, até conhecê-lo nos bastidores da Rádio Record.

potencial para assumir um personagem justamente no programa “Casa da Sogra”.²⁹¹ Nascia assim, Zé Conversa:

*Malandro da Barra Funda que parecia viver apenas para paquerar todas as domésticas e lavadeiras de São Paulo, o negrinho folgado logo dominou o programa - eram impagáveis tanto os divertidos textos rimados criados por Moles quanto a interpretação malemolente de Adoniran, que colocava o auditório da Quintino Bocaiúva na palma de sua mão.*²⁹²

Foi assim, atuando como radioator em programas de auditório, especialmente interpretando a figura caricata de um malandro negro da Barra Funda, personagem criado por Osvaldo Moles baseado na observação das ruas e dos tipos urbanos que circulavam por São Paulo, que João Rubinato finalmente alcançou a projeção e o êxito tão desejados no rádio paulistano. Mas não ficou só nisso. Nos anos seguintes, Moles e outros redatores da Record criaram diversos personagens interpretados por Adoniran com sucesso, com destaque para Barbosinha Mal-Educado da Silva, conhecido também como Moleque Barbosinha, criado por Gilberto Martins para o programa infantil “Escola Risonha e Franca” e para Giuseppe Pernaфина, chofer de taxi do Largo do Paissandu inventado por Moles que tinha um quadro em que dialogava com outro chofer, interpretado por José Rubens.²⁹³

Na análise de Campos Jr., a capacidade demonstrada por Moles de produzir humor associado a crítica social, uma inovação para a época, foi uma das qualidades que determinou o sucesso dos seus programas:

*Muito mais do que simplesmente um personagem caricato, Zé Conversa foi a pioneira abordagem de um tema áspero no qual Moles e Adoniran se debruçariam por anos a fio. A vida da população pobre, retratada pelas tragédias pessoais dos personagens, era propositalmente transformada em sátira, com o riso escancarando a crítica social embutida nas histórias. Como o rádio, nos anos 1940, já estava infiltrado nos redutos populares da cidade, essa representação angariou a empatia dos ouvintes, alimentando o sucesso dos personagens - que ultrapassariam as paredes da ‘Casa da Sogra’ e invadiriam outros espaços da programação da PRB-9.*²⁹⁴

O perfil do personagem Zé Conversa, um sujeito negro, pobre e que enfrentava dificuldades para se adequar a um regime de trabalho formal, parece ter sido inspirado nos

²⁹¹ CAMPOS JR., op. cit., 2009, p.118.

²⁹² CAMPOS JR., op. cit., 2014, p.215.

²⁹³ CAMPOS JR., op. cit., 2009, pp.123-128.

²⁹⁴ CAMPOS JR., op. cit., 2014, pp.215-217.

habitantes da cidade que corriam riscos permanentes de serem enquadrados como vadios pelas autoridades policiais. Conforme observado no início deste capítulo, a perspectiva higienista, amplamente disseminada pela elite poderosa da época, tentava impedir as populações pobres de ocupar espaços públicos. Uma das maneiras encontradas para tornar isso possível e legal foram as rubricas de vadiagem. Em um dos roteiros destacados por Campos Jr. na biografia de Adoniran Barbosa, é perceptível, através do texto da personagem, a crítica construída por Moles ao racismo que vigorava em São Paulo, assim como as consequentes medidas de perseguição a pessoas negras que frequentavam espaços públicos na região central.

- *Que é que há, Zé Cunva? Que tristeza é essa?*

- *Néca, seu Branco, né tristeza não; eu tô é ofendido. Num posso cum esses peste desses branco... Achá que nós os preto devia de arranjá um outro logá pra passeá nos domingo... Eles vão querê me enganá que a rua Dereita é deles! Né não, a rua é livre. Eu sô preto, sô brasileiro e passelho na rua Dereita quando quisé. Me batê, ninguém vae.*

- *É isso mesmo, Zé Conversa, dá duro neles.*²⁹⁵

Certamente, a atividade de ator de rádio que Adoniran passou a desempenhar tão bem a partir da década de 1940 e que seguiria exercendo nas décadas seguintes, contribuiu para que lapidasse ainda mais sua habilidade para narrar em forma de samba as injustiças sofridas pelos paulistanos pobres, negros em maioria, que davam duro para sobreviver e não encontravam respaldo na sociedade. Tal aptidão vinha sendo desenvolvida desde uma das suas primeiras composições, o samba *Minha vida se consome*, mas alcançaria êxito definitivo com a canção que finalmente o projetou como compositor a nível nacional, o samba *Saudosa Maloca*. Sem dúvida, o período de intenso trabalho no rádio contribuiu para a formação musical do sambista, que já estava em andamento desde que ele participara da banda de música em Santo André e compunha os sambas de mascate vendendo tecidos nas regiões suburbanas. Durante a década de quarenta, a atividade de compositor deixaria de ser prioridade para Adoniran, comprometido com o sucesso de seus personagens radiofônicos. Ao retomar a carreira como sambista, no início dos anos 1950, o ator radiofônico encontraria o prumo do sucesso e uma vertente definitiva para suas obras musicais, contando com a contribuição valiosa dos Demônios da Garoa.

²⁹⁵ CAMPOS JR., op. cit., 2009, p.119. No livro, o autor não indica a fonte da citação. Em contato realizado com Campos Jr., ele indicou que provavelmente se trata de um dos roteiros avulsos de programas que compõe o Acervo Adoniran Barbosa.

Antes de narrar as histórias que permearam a bem-sucedida parceria entre Adoniran e Demônios da Garoa, o capítulo a seguir apresenta alguns dos sambistas negros da Barra Funda que contribuíram para o rádio, o carnaval e a música popular paulistana ao longo da década de 1930. São apresentados nomes importantes para a consolidação do ritmo que virou sinônimo de música nacional durante o período do Estado Novo e passou a ser cada vez mais praticado em São Paulo, na cadência dos engraxates batucando nas praças e das escolas de samba que surgiram a partir de 1935. O ano em que Adoniran Barbosa sagrou-se campeão do concurso de marchinhas com *Dona Boa* marcou também a fundação da Escola de Samba Primeira de São Paulo, sob a liderança do sambista Elpídio de Faria.

Capítulo III - “Eu, Mato Grosso e o Joca”

O carnaval de 1935 e o “Homem da Bossa”

A proliferação da radiofonia em São Paulo, ao longo dos anos 1930, impactou na maneira como a música era produzida e ouvida nos espaços públicos da cidade. Também trouxe consequências para a festa que o feriado do carnaval oferecia para manifestações musicais de grande volume e intensidade, como os blocos, ranchos e cordões carnavalescos.²⁹⁶ O carnaval de 1935 é considerado o primeiro realizado com apoio oficial da prefeitura e marcou um momento de virada na maneira como o folguedo era experienciado na capital paulista.²⁹⁷ Com a mobilização de diversas rádios, periódicos e principalmente através de negociações dos clubes e sociedades carnavalescas em articulação com o Serviço de Divertimentos Públicos da Prefeitura, a folia tomou as ruas do centro em grandes batalhas de confete, concursos musicais e prêmios, inclusive com a presença de uma grande alegoria de um rei momo, com sete metros de altura, erguida na ladeira da Avenida São João, em frente ao edifício Martinelli, bem próximo à Praça Antônio Prado, antigo Largo do Rosário.²⁹⁸ Nos bairros populares do Brás, Belém e Barra Funda, por sua vez, além das batalhas de confete nas ruas, com a presença de ranchos e cordões, entidades e clubes promoveram bailes em diversos salões. No teatro Santana, foi realizado no dia 27 de fevereiro o espetáculo carnavalesco batizado “Noite de Rádio”, reunindo artistas do Rio de Janeiro como Lamartine Babo e Chico Alves, além de nomes do *broadcasting* paulistano como Paraguassu, Januário de Oliveira e Alzirinha Camargo.²⁹⁹

²⁹⁶ “O crescimento dos cordões e a permanência do samba nas ruas e bairros produziram certo aquecimento e excitação no período carnavalesco. Algumas empresas, sobretudo as jovens emissoras radiofônicas em busca de maior popularidade e audiência, começaram a promover desfiles e concursos no Carnaval paulistano, dando vazão à produção musical e carnavalesca, em ascensão na cidade”. MORAES, José Geraldo Vince de; *Metrópole em Sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade/ Fapesp, 2000, p.268.

²⁹⁷ CRECIBENI, Nelsinho. *Convocação geral a folia está na rua: o carnaval de São Paulo tem história de verdade*. São Paulo: O Artífice Editorial, 2000, pp.21-22. Em 1934, sob iniciativa do jornal *Correio de São Paulo*, ocorreu um desfile de ranchos, blocos, cordões e grupos, contando com apoio de comerciantes locais. No entanto, foi um carnaval que ocorreu sem o apoio da prefeitura, portanto, não oficializado. *Correio de São Paulo*, 28 de novembro de 1935.

²⁹⁸ *Correio Paulistano*, 27 de fevereiro de 1935, p.6. Também em SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. *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, pp.72-73.

²⁹⁹ *Correio Paulistano*, 27 de fevereiro de 1935, p.6. A vinda de artistas ligados ao carnaval carioca para temporadas em São Paulo se tornaria cada vez mais frequente nos anos seguintes.

Adoniran participou ativamente dos eventos. Venceu o concurso de marchinhas com a canção *Dona Boa* e cobriu os festejos atuando como locutor na rádio São Paulo, ao lado de Alvarenga e Ranchinho. Tal exposição, embora não tenha garantido a continuidade do artista na emissora, popularizou sua atividade como compositor e cantor, possibilitando que ele seguisse cavando oportunidades nos meses subsequentes, já visando o carnaval de 1936. Durante os anos seguintes, entre um carnaval e outro, registrou suas primeiras composições em discos e atuou na rádio Difusora como intérprete de sambas e marchas, recebendo da imprensa o epíteto de “Homem da Bossa”. Nas diversas pequenas reportagens publicadas sobre o artista, para destacar positivamente sua atuação, os jornalistas empregavam expressões que faziam menção ao Rio de Janeiro, em especial à geografia da região de onde vinham os sambas cariocas: o “morro”. Em duas dessas publicações, por exemplo, saltam aos olhos expressões como “sambas *made in morro*” e “sabor do verdadeiro ritmo do morro carioca”, para se referir às composições do sambista de Valinhos.³⁰⁰

Embora possa ser identificada a influência dos sambistas e cantores cariocas em diversos artistas da radiofonia paulistana dos anos 1930, notadamente aqueles envolvidos com o ritmo do samba, como Adoniran Barbosa, reforçar a associação e comparação com o Rio de Janeiro era mais uma preocupação dos jornalistas do que dos próprios sambistas. Na época, o termo “samba de morro” era utilizado pela imprensa em São Paulo para fazer referência aos sambas de origem ou influência carioca, com estilo de compor popularizado pelos bambas do Estácio de Sá e ligado às escolas de samba que se desenvolveram por lá desde 1922.³⁰¹ Assim, o uso de tais expressões indicam uma tentativa positiva em associar as obras de Adoniran a um estilo de composição original do Rio de Janeiro. Tal associação contrasta ao modo como o sambista será visto e reconhecido a partir da década de 1950. Ao alcançar notoriedade como compositor para além dos limites regionais, após o estrondoso sucesso de *Saudosa Maloca*, em 1955, Adoniran ficaria notabilizado pela íntima associação com a cidade de São Paulo. Principalmente, por captar os sotaques e os dramas marcados

³⁰⁰ Segundo análise do Conjunto João Rubinato, tais expressões indicariam que: “Mesmo para aqueles que à época tinham a preocupação de exaltar e valorizar os artistas de São Paulo, a referência musical absoluta ainda era o samba carioca, nitidamente imitado por Adoniran e por outros compositores paulistas neste final dos anos 1930”. SOUSA, Tomás Bastian de. *Adoniran em Partitura: doze canções inéditas*. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, Conjunto João Rubinato, 2017, pp.18 e 19.

³⁰¹ Oneida Alvarenga, em texto escrito na década de 1940, distingue o “samba de morro” do “samba de salão”, assim afirmando: “O Samba urbano carioca se divide em duas modalidades mais ou menos distintas. Uma é o Samba que vive nos morros do Rio de Janeiro, onde habitam as classes paupérrimas da população da cidade. Cultivam-no especialmente as *Escolas de Samba...*” e depois, continua: “Das descidas dos morros à cidade, pelo carnaval, surgiu a outra modalidade do gênero, criada por compositores populares de nomes conhecidos...” ALVARENGA, Oneida, *Música popular brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, 1982. [2ª edição]. Páginas 337 e 343, respectivamente.

pela dinâmica das relações e dos lugares que caracterizavam a vida urbana naquele espaço. Essa competência, que estava em construção desde os anos 1930, ganharia novos e definitivos contornos na medida em que, durante a década de 1940, o então ator de rádio voltava seus olhares e seus ouvidos com ainda mais atenção para os populares que conviviam com ele na cidade. Essa era uma tendência que seguia outras iniciativas de jornalistas paulistas que, ao longo desse período, passaram a se interessar pelos sons das ruas.

Seja pelas referências cariocas que inspiravam os artistas paulistanos, ou pela insistência da imprensa em fazer comparações entre os sambas de São Paulo e do Rio de Janeiro - tendência, aliás, que se manteria nas décadas seguintes -, fato é que durante esse período inicial da carreira Adoniran não tinha ainda encontrado um campo definido para sua obra, embora em algumas das composições se percebam traços que mais tarde se tornariam marcantes, como já foi observado na análise de *Minha vida se consome*. O compositor demoraria ainda alguns anos para depurar, entre estúdios e esquinas, uma maneira original de compor, que não fosse associada diretamente aos sambas “de morro” e isso demandaria tempo e muitas tentativas frustradas. Nesse percurso, ele contou com a contribuição fundamental de Osvaldo Moles, um dos responsáveis pelo êxito que Adoniran obteve como ator de rádio durante os anos 1940, interpretando personagens inspirados justamente nas figuras das ruas paulistanas que ele tanto conhecia.

Já foi observado que a produção de samba em São Paulo não se limitava ao contexto radiofônico e que em meados da década de 1930 circulava pela cidade uma vertente de samba associada aos batuques rurais do interior paulista, bastante diferente da linha carioca e que, portanto, nada possuía de relação direta com o chamado “samba de morro”, do qual, segundo a imprensa, Adoniran seria um digno representante. No entanto, era uma tradição cultivada à margem da zona central e que enfrentava dificuldades para se adaptar ao contexto urbano, pois praticada por uma parcela da população de origem afrodescendente, pobre e que era mantida distante do universo radiofônico. Nessa mesma época, essas sonoridades passaram a compartilhar espaço com uma nova iniciativa de organização carnavalesca que florescia com o apoio de parcelas da imprensa paulistana - da qual Adoniran então fazia parte -, disputando a região central da cidade como espaço de desfile e que tinha como inspiração o modelo carioca de carnaval: eram as escolas de samba, tendo a frente delas a Primeira de São Paulo e seu líder, Elpídio de Faria.

Elpídio de Faria e a Primeira de São Paulo

Apesar do êxito alcançado, os festejos oficiais do carnaval de 1935 em São Paulo foram marcados pela divisão entre o que Simson identificou como “carnaval branco” e “carnaval negro”.³⁰² Uma vez que a avenida Paulista na época estava em reformas, os cursos automobilísticos realizados por clubes e entidades da elite branca foram transferidos para a região central, comprometendo o tradicional carnaval popular de rua, caracterizado pelos cordões e ranchos, que perderam protagonismo para os cursos dos grandes clubes como Fenianos, Tenentes do Diabo, Argonautas e Democráticos.³⁰³ A situação reproduzia, no contexto ritual, o processo de expulsão das comunidades negras do centro da cidade, ação que vinha ocorrendo cotidianamente, muitas vezes de maneira silenciosa, desde o final do século XIX, quando foi demolido o antigo Largo do Rosário, que aglutinava a comunidade afrodescendente em torno da Irmandade do Rosário, então com sede ali.³⁰⁴ Após pressão e ação dos movimentos negros que se organizavam na cidade, o equívoco cometido pela comissão oficial do carnaval paulistano foi remediado para a edição do ano seguinte.³⁰⁵ Assim, ainda em dezembro de 1935, com uma discreta demonstração de mea-culpa publicada no editorial que abria a cobertura do carnaval de 1936, o *Correio Paulistano*, um dos principais organizadores do folguedo, anunciou o evento “Dia dos Cordões dos Negros”, marcado para 25 de janeiro:

Dizer que a gente de cor não tem sido um fator maior em todos os festejos populares, notadamente no período carnavalesco, seria praticar grosso injustiça contra quem, sem medir sacrifícios e aborrecimentos, tudo tem feito para que a alegria sã do público seja absoluta nos momentos apropriados.

Os negros são apaixonados do ritmo, amantes das festas carnavalescas, e bem pobre seria do Carnaval Paulista, do verdadeiro Carnaval, que é o da rua, se os

³⁰² SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. *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. A autora identifica uma distinção marcante entre o carnaval dos brancos e dos negros em São Paulo, desde o início do século. Enquanto os agrupamentos brancos se caracterizavam pelos bailes, clubes e cursos e ocupavam os bairros burgueses e centrais, os agrupamentos negros eram formados pelos caiapós, cordões, ranchos e, a partir da segunda metade dos anos 1930, escolas de samba, com sede em bairros menos valorizados e mais distantes do centro. Embora muitas agremiações, brancas e negras, tivessem origem nos bairros, o espaço da região central como local de desfile estava em disputa.

³⁰³ *Correio Paulistano*, 04 de janeiro de 1935, p.4. Em março de 1935, o *Correio Paulistano* destacou os principais personagens do carnaval paulista daquele ano, entre jornalistas e dirigentes de entidades, sem a presença de um único negro. 3 de junho de 1935, p.7.

³⁰⁴ Conforme analisado no primeiro capítulo.

³⁰⁵ A Frente Negra Brasileira foi fundada em 1931 no Palacete Santa Helena, localizado na Praça da Sé, centro da cidade de São Paulo. Depois, ocupou um imóvel na Av. Liberdade, onde permaneceu até 1937, quando a organização foi extinta pelo Estado Novo. DOMINGUES, Petrônio. *Protagonismo negro em São Paulo: história e historiografia*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019, p.36.

clarins momísticos não fossem ecoar profundamente no ânimo daquela gente humilde e trabalhadora, simples e amiga, preponderando para que os dias sem nuvens de Momo, assumam proporções gigantescas, com as passeatas festivas dos seus cordões, e o revoltar dos seus balizas, o gingar da suas pastorinhas, as suas fantasias bizarras e os seus bailes animados.

*Pois muito bem, a sessão carnavalesca do **Correio Paulistano**, reconhecendo como reconhece o valor dos “bam-bam-bam” dos festejos populares, realizará uma surpreendente iniciativa em prol da decidida gente carnavalesca, instituindo o “Dia dos cordões dos negros”, que, como se vê, será uma disputa dedicada às entidades da gente de cor, num desfile de maravilhas, de beleza, de encantamento.³⁰⁶*

O pouco protagonismo conferido as entidades negras no primeiro carnaval oficial da cidade, em 1935, mobilizou os agrupamentos a se organizarem para o ano seguinte, de modo a evitar que a situação se repetisse.³⁰⁷ A Federação das Pequenas Sociedades Carnavalescas foi fundada no dia 31 de outubro de 1935, em assembleia ocorrida na Sessão de Divertimentos Públicos da Prefeitura, com sede no Teatro Municipal, reunindo as principais lideranças dos ranchos, cordões, blocos e da única escola de samba então existente na cidade. As entidades que lideraram a convocação para a formação da federação foram: Rancho Diamante Negro, na figura do seu líder Maércio Monteiro; Cordão Campos Elíseos, liderado por Argentino Carlos Wanderley; Grupo Carnavalesco Mocidade de Lavapés, representado por Jair Gonçalves; Bloco Carnavalesco Flor da Mocidade, na figura de João Braz; Grupo Carnavalesco Barra Funda, representado por Mario Jandir Alexandre e Escola de Samba Caprichosos de Campos Elíseos, liderada por Elpídio de Faria.³⁰⁸ Ao grupo, se juntaram como fundadores: Rancho Mimoso Príncipe Negro, Bloco Mocidade de Lavapés, Cordão Geraldino, Bloco Carnavalesco Marujos Paulistas, Grupo Carnavalesco Vai-Vai, Grupo Carnavalesco Barra Funda (Camisas Verdes), Cordão Terminiano e Grupo Regional Vim do Sertão.³⁰⁹ Em novembro de 1935, foi eleita a primeira diretoria da Federação, sendo nomeado para posto de presidente Waldemar Bento da Silva, então integrante do Rancho Mimoso Príncipe Negro, com Elpídio de Faria como primeiro secretário.³¹⁰

³⁰⁶ *Correio Paulistano*, 22 de dezembro de 1935, p.24.

³⁰⁷ A organização das entidades em uma associação foi uma exigência dos órgãos públicos para que tais grupos participassem da folia oficial no ano seguinte. *Correio de São Paulo*, 29 de outubro de 1935, p.7.

³⁰⁸ *Correio de São Paulo*, 29 de outubro de 1935, p.7.

³⁰⁹ *Correio de São Paulo*, 13 de dezembro de 1935, p.3.

³¹⁰ *Correio de São Paulo*, 20 de novembro de 1935, p.6; *Correio Paulistano*, 24 de dezembro de 1935, p.2, e *Correio Paulistano*, 14 de fevereiro de 1939, p.7. Em 1936, Waldemar deixou o Mimoso Príncipe Negro e se tornou, a convite de Elpídio de Faria, diretor da Escola de Samba Primeira de São Paulo.



Figura 6: A assembleia de fundação da Federação das Pequenas Sociedades Carnavalescas foi destaque na capa do *Correio de São Paulo*. Na foto, clicada em frente a uma das entradas do Teatro Municipal, posam membros do poder público e representantes das entidades fundadoras da Federação. Elpídio de Faria, líder da única escola de samba da cidade em 1935, aparece no centro da foto, na segunda fileira de baixo para cima. *Correio de São Paulo*, 04 de novembro de 1935, capa.

Dentre as entidades fundadoras da federação, havia uma única proclamada escola de samba, a Caprichosos de Campos Elíseos, que logo depois mudaria de nome para Escola de Samba Primeira de São Paulo.³¹¹ Com sede na Rua Conselheiro Brotero, região da Barra Funda, bairro popular com grande presença de população negra e que vinha sendo um dos palcos da folia, celeiro do primeiro cordão carnavalesco da cidade, o grupo tinha entre seus fundadores e principal líder, Elpídio de Faria, funcionário público que nos anos 1930 atuava como escrevente do 5º ofício cívico e comercial de São Paulo. Elpídio tinha como colega de trabalho e amigo o também sambista Francisco Papa, descendente de italianos apelidado Chico Pinga, um dos fundadores da Escola de Samba Lavapés, criada dois anos depois, em 1937, na Rua Galvão Bueno, bairro da Liberdade, região da baixada do Glicério.³¹² Ao contrário da Lavapés, que até hoje se mantém como a mais antiga escola de samba da cidade em atividade, a Primeira de São Paulo desfilou entre 1936 e 1942.³¹³ Mas apesar do curto

³¹¹ Em *Correio de São Paulo*, 29 de outubro de 1935, p.7, a Escola de Samba liderada por Elpídio de Faria aparece como Caprichosos de Campos Elíseos. Já em *Correio de São Paulo*, 26 de novembro, 1935 – A escola de samba de Elpídio aparece, pela primeira vez, como Primeira de São Paulo. Daí em diante só aparecerá com o segundo nome.

³¹² Além de Chico Pinga, estão entre os fundadores do Grêmio Recreativo Beneficente e Esportivo Lavapés a matriarca e principal dirigente da história da escola, Deolinda Madre, conhecida como Madrinha Eunice, e seu irmão José Madre, também conhecido como Zé da Caixa. Em 2019, quando o ator e dançarino Ailton Graça assumiu a presidência da Escola, a instituição passou a se chamar Escola de Samba Lavapés Pirata Negro.

³¹³ Em artigo publicado em 2004, Silva e demais autores cometem confusão ao datar o último ano de desfile da escola de Elpídio de Faria. Inicialmente, afirmam que a Primeira de São Paulo desfilou até 1939, reproduzindo

período de existência, foi uma entidade bastante atuante na promoção do carnaval paulistano, principalmente através da figura do seu líder.³¹⁴ Assim como o amigo Francisco Papa, Elpídio de Faria costumava visitar o Rio de Janeiro, cidade onde teria buscado inspiração para formar a sua agremiação, que além de atuar no carnaval, também foi criada para acompanhar cantores e fazer show com passistas.³¹⁵ Um dos primeiros bailes carnavalescos oferecidos pela escola, ocorrido no dia 31 de dezembro de 1935, no salão Itália Fausta, localizado na Rua Florêncio de Abreu, região central, contou com a presença de integrantes de duas tradicionais escolas de samba cariocas, Mangueira e Portela, indicando haver, pelo menos desde 1935, um intercâmbio entre sambistas do Rio e de São Paulo promovido pela agremiação paulistana.³¹⁶

No primeiro desfile oficial na região central valendo troféu, a Primeira de São Paulo tomou parte na disputa ao lado dos tradicionais cordões, blocos e ranchos. A grande parada batizada “Dia dos Cordões dos Negros” marcou a estreia de um evento especialmente dedicado aos agrupamentos negros no calendário oficial do carnaval paulistano.³¹⁷ O acontecimento começou a ser preparado em novembro do ano anterior, quando vários setores da imprensa, agremiações e artistas já se movimentavam para organizar a folia.³¹⁸

informação de Wilson Rodrigues de Moraes. Algumas páginas depois, deixam entender que a Primeira de São Paulo desfilou até 1942, citando o trabalho de Crecibeni. Esta parece ser a informação correta, tendo em vista que a última notícia sobre a escola que consegui localizar foi publicada em dezembro de 1942, na notícia de reabertura da Cidade da Folia para o carnaval do ano seguinte. SILVA, Vagner Gonçalves da; BAPTISTA, Rachel Rua; AZEVEDO, Clara e BUENO, Arthur. “Madrinha Eunice e Geraldo Filme: memórias do carnaval e do samba paulistas”. In: SILVA, Vagner Gonçalves da, (org). *Artes do corpo*. São Paulo: Selo Negro, 2004. Respectivamente, páginas 128 e 134.

³¹⁴ Se a Escola de Samba Primeira de São Paulo pode ou não ser de fato considerada a primeira da cidade, é polêmica que evitarei adentrar. Wilson Rodrigues de Moraes, em livro canônico de 1978 opta por destacar a iniciativa do Bloco Baianas Paulistas, entendida por ele como “a primeira tentativa a frutificar e permanecer”, tendo sido, ainda segundo o autor, a entidade que deu origem a Escola de Samba Lavapés. No entanto, em 1941, ambas as entidades, tanto o Bloco Baianas Paulistas, como a Escola de Samba Lavapés, estavam filiadas a Federação das Pequenas Entidades Carnavalescas e atuando como rivais nas disputas que envolviam o carnaval paulista. Tal fato indica que não houve continuidade linear entre um grupo e outro, tratando-se muito provavelmente de uma dissidência, de modo que não pode ser considerado uma continuação. O jornal *Correio Paulistano*, em 1 de fevereiro de 1941, traz uma relação das entidades filiadas a FPSC naquele ano. MORAES, Wilson Rodrigues de. *Escolas de Samba de São Paulo*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978, pp.51-52.

³¹⁵ Ibidem, p.52.

³¹⁶ Em 29 de dezembro de 1935, o *Correio Paulistano* destacou os preparativos para o evento previsto para dia 31, com a informação da presença de integrantes das duas escolas de samba do Rio de Janeiro. *Correio Paulistano*, 29 de dezembro de 1935, p.7. O nome do clube onde ocorreu o evento, “Itália Fausta”, também chama a atenção. Esse fato, associado ao evento citado no segundo capítulo, da ocorrência de bailes de pessoas negras na Rua Tamandaré, região da Liberdade, onde o dono do estabelecimento era italiano, indica uma associação entre negros e imigrantes pobres, ao menos quanto à musicalidade e boêmia.

³¹⁷ Em 1934, houve um Concurso Carnavalesco organizado de modo independente, isto é, sem apoio oficial das autoridades públicas, pela Frente Negra Brasileira. *A Voz da Raça*, 17 de fevereiro de 1934.

³¹⁸ Dentre as diversas iniciativas, merecem destaque a criação, pela prefeitura, da Comissão de Divertimentos Públicos, assim como a organização do Centro Paulista de Cronistas Carnavalescos (CPCC), pelos órgãos de imprensa.

Em reportagem publicada no dia 25 de dezembro de 1935, o jornal *Correio Paulistano* deu destaque às duas primeiras agremiações inscritas no certame, a Escola de Samba Primeira de São Paulo e o Rancho Mimoso Príncipe Negro.³¹⁹ Mas embora alguns elementos do desfile inicialmente se mantivessem os mesmos entre a escola e os tradicionais cordões e ranchos, como a presença do estandarte e dos balizas, havia uma defasagem em relação ao tamanho dos grupos, sendo os cordões com muito maior número de integrantes, além de diferenças quanto à instrumentação, pois os cordões contavam com grande número de instrumentos de cordas, sopro e pouca percussão, enquanto a bateria da escola de samba era formada majoritariamente por instrumentos percussivos leves, como cuícas, pandeiros e tamborins.³²⁰ Os cordões desfilavam executando o choro e principalmente a marcha, enquanto a escola desfilava sob ritmo de samba a maior parte do tempo e, em menor tempo, marcha. Tais diferenças entre uma maneira tradicional e outra inovadora de executar a música festiva do carnaval, durante a década de 1930, gerava uma disputa inevitável entre as sonoridades presentes nas ruas.

Durante os preparativos que antecederam o grande evento do carnaval de 1936, o *Correio Paulistano* anunciou uma parada prevista para a noite de domingo, dia 19 de janeiro, na Praça do Patriarca, onde a Primeira de São Paulo faria uma apresentação:

Um samba autêntico, uma batucada legítima iremos assistir na noite de hoje, se o tempo permitir, em plena praça do Patriarca.

A esperada demonstração da Escola de Samba "Primeira de São Paulo", despertou geral ansiedade.

Marcada para domingo p. p., um desastroso temporal impediu a sua realização, sendo a mesma adiada para hoje.

O dia enfarruscado e pluvioso de ontem, não era um bom prenúncio. Entretanto, veremos se a escola de Elpídio de Faria com seus "pais santos" fará mudar a temperatura...

Sim, porque necessitamos "esquentar" as vistas nas evoluções e gingar melodioso dos sambistas, deliciando-nos no rufar das cuícas, tamborins e pandeiros, da parada-monstro marcada para hoje.

³¹⁹ *Correio Paulistano*, 25 de dezembro de 1935, p.17.

³²⁰ Sobre o instrumental dos Cordões ver, SIMSON, op. cit., pp.153-158. O surdo, outro instrumento característico das escolas de samba do Rio de Janeiro, não aparece nas descrições que os periódicos paulistanos fizeram da instrumentação utilizada pela Primeira de São Paulo ao longo da segunda metade da década de 1930. Foi possível elencar duas hipóteses para a ausência do instrumento nas descrições. A primeira e mais provável é que a escola não fizesse, de fato, uso do instrumento. A outra hipótese, menos provável, tendo em vista a proximidade manifesta entre cronistas e sambistas, é que ele não tenha sido registrado devido ao desconhecimento dos jornalistas quanto a esse instrumento especificamente.

*Já na Batalha de confete realizada no bairro do México a Escola de Samba teve uma brilhante atuação, embora continuasse a sofrer com a “concorrência” das baterias mais fortes dos cordões.*³²¹

É preciso levar em consideração, ao analisar a notícia, que o periódico foi um dos principais financiadores do evento e estava interessado na perspectiva de reproduzir na capital paulista o modelo de carnaval bem-sucedido do Rio de Janeiro.³²² Estimular a iniciativa de Elpídio de Faria era imperativo, assim como destacar e valorizar o grupo. Por isso, o tom elogioso da notícia não surpreende. O uso de termos abonadores como “samba autêntico” e “batucada legítima”, no entanto, não foram gratuitos. Até então, o ritmo executado pelos cordões e ranchos paulistanos eram a marcha e o choro.³²³ A Escola de Elpídio executava o ritmo do samba, trazendo composições dos próprios integrantes. Além de indicarem a originalidade exibida pelo grupo nos eventos prévios, com a execução de instrumentos que não vinham sendo utilizados pelos cordões, como os tamborins e as cuícas, os termos expressam também a intenção do periódico em atrair adeptos para o evento.³²⁴

O fato de a instrumentação utilizada pela nova escola “sofrer com a ‘concorrência’ das baterias mais fortes dos cordões”, por sua vez, faz rememorar o caso, analisado no capítulo anterior, do samba observado por Mário de Andrade no Brás, em que, apesar da presença de instrumentos como pandeiros e tamborim, eram pouco ouvidos em meio a batucada pesada do samba rural, com os bumbos e caixas. Da mesma forma, espremida entre as baterias maiores dos cordões, formadas principalmente por instrumentos de sopro e cordas, além de bumbo e caixa, a batucada da escola, formada por pandeiros, cuíca e tamborins, era pouco escutada.

³²¹ *Correio Paulistano*, 19 de janeiro de 1936, p.14. O bairro do México ficava na região do Brás.

³²² Como explica José Geraldo Vinci de Moraes em nota: “Em 1937 as escolas de samba do Rio de Janeiro já estavam plenamente consolidadas e seus desfiles eram muito disputados. Desde 1932 elas realizavam desfiles competitivos, promovidos pela imprensa e pelo poder municipal”. MORAES, *Op. cit.*, 2000, p.276. No editorial que abriu os trabalhos do carnaval de 1936, o *Correio Paulistano* manifesta explicitamente a inspiração no carnaval carioca.

³²³ SIMSON, *op. cit.*, p.153. Segundo Wilson Rodrigues de Moraes, o primeiro agrupamento a sair no carnaval paulista tocando samba teria sido o Bloco Baianas Paulistas, fundado em 1933 ou 1934, na região da rua Tamandaré, na Baixada do Glicério. Já observamos no capítulo 2 que durante a década de 1920 festas em um salão na Rua Tamandaré ecoavam sons de um suposto “Zé Pereira” que causava incômodos na vizinhança. É bem possível que se tratasse de reuniões precursoras dos diversos agrupamentos formados no bairro. Além do Bloco Baianas Paulistas e da Escola de Samba Lavapés, esta fundada em 1937, a região contava com os cordões carnavalescos Mocidade do Lavapés e Flor da Mocidade

³²⁴ Outro elemento importante a ser destacado na notícia é a referência às religiões afro-brasileiras e sua possível capacidade de lidar com as condições pluviométricas. Os “pais santos” a que se refere o colunista no quarto parágrafo seriam, muito provavelmente, os “pais-de-santo” das religiões de matriz africana, como o candomblé, deixando manifesto que os grupos carnavalescos paulistanos formados pela comunidade negra estiveram desde o princípio associados aos fundamentos da religiosidade afro-brasileira.

A exibição da Escola de Samba Primeira de São Paulo ocorrida na noite de domingo, 19 de janeiro de 1936, em evento anterior ao Dia dos Cordões dos Negros, atraiu uma “imensa massa popular”, de quem recebeu muitos aplausos, segundo o *Correio Paulistano*. O evento foi considerado um grande sucesso pelo periódico, que destacou ainda o fato de o grupo ter saído da Praça do Patriarca em cortejo e caminhado até a Praça Marechal Deodoro, onde foram recebidos por integrantes da Rádio Cosmos, inclusive com a presença de Ary Barroso, contratado pela emissora para comandar os preparativos carnavalescos em São Paulo. De acordo com a matéria, o compositor e radialista carioca teria inclusive aderido ao samba da escola paulistana, percutindo uma cuíca obtida com um dos integrantes do grupo.³²⁵

Justamente pelo tamanho menor de alguns agrupamentos, como o de Elpídio, e a consequente dificuldade em competir com as baterias maiores e mais potentes dos cordões, os troféus em disputa no dia 25 de janeiro de 1936 foram separados em duas categorias. A primeira delas abarcou grupos menores, com até cinquenta pessoas, enquanto a segunda incluiu grupos com mais de cinquenta integrantes. Participaram, na primeira categoria, a Escola de Samba Primeira de São Paulo, o Bloco Baianas Paulistas, o Grupo Carnavalesco Desprezados e o Bloco das Caprichosas. Já no segundo certame estiveram competindo, além do Rancho Mimoso Príncipe Negro, os cordões Mocidade de Lavapés, Marujos Paulistas, Flor da Mocidade, Geraldino e Grupo Carnavalesco Barra Funda. O Cordão do Vai-Vai, embora não estivesse inscrito, conseguiu na última hora desfilar na segunda categoria, assim como o Bloco dos Artistas de Cor desfilou na primeira.

Os cortejos ocorridos na data de aniversário da cidade realizaram o seguinte trajeto: Avenida São João, Rua Líbero Badaró, Largo e Rua de São Bento, Rua Direita, Rua 15 de Novembro, Rua João Brícola, Rua Boa Vista, Largo de São Bento, Viaduto Santa Efigênia, Rua Antônio de Godói, Largo Paissandu, Avenida São João, Rua Líbero Badaró, Largo São Bento e dispersão.³²⁶

Para o grande evento, foram armados três coretos, um deles localizado na Líbero Badaró, em frente à sede do jornal *Correio Paulistano*. Ali, antes dos cortejos, houve apresentação do Conjunto Sertanejos Paulistas, dirigido pelo músico Otávio Ramos e que executou sambas, emboladas, batuques, marchas e cateretês, apresentando outras influências sonoras marcantes do samba produzido em São Paulo: a música caipira. Após a

³²⁵ *Correio Paulistano*, 21 de janeiro de 1936, p.2.

³²⁶ *Correio Paulistano*, 22 de janeiro de 1936, p.2.

apresentação do Conjunto, vieram os desfiles. Liderada por Elpídio, a Escola de Samba Primeira de São Paulo sagrou-se campeã da sua categoria, sendo seguida pelos Bloco Baianas Paulistas e o Grupo Carnavalesco Desprezados. Na segunda categoria, os campeões foram Cordão Geraldino, em primeiro lugar, Mimoso Príncipe Negro e Barra Funda empatados em segundo e Flor da Mocidade na terceira colocação.

Após o resultado, as notícias que cobriram os eventos do carnaval paulistano de 1936 exaltaram o pioneirismo da Primeira de São Paulo, assim como seu principal dirigente, Elpídio de Faria, cuja foto ilustrou algumas das colunas de carnaval publicadas no mês de janeiro. Elpídio foi líder não apenas da única escola de samba existente na cidade em 1935 e 1936, mas também da Federação das Pequenas Sociedades Carnavalescas, entidade onde atuou como primeiro secretário entre 1935 e 1939, tendo depois assumido o cargo de presidente. Mas a liderança de Elpídio de Faria como cidadão se estendia para além do carnaval. Funcionário público, atuava como escrevente de cartório e era uma figura proeminente entre a comunidade negra paulistana, transitando entre os diversos estratos sociais que compunham esse grupo.³²⁷ Como compositor, sagrou-se campeão do concurso de músicas carnavalescas da cidade em 1938, com o samba “Apanhar não é prazer”, interpretado por Zilá Fonseca.³²⁸ Em 13 de maio de 1939, atuou como juiz de percurso na “Prova 13 de Maio”, do Clube Negro de Cultura Social, que teve, como juiz geral da prova, José Correia Leite, outra liderança histórica do movimento.³²⁹ Em 1 de maio de 1940, Elpídio venceu o concurso de cartazes publicitários promovido pela empresa Antártica para divulgar a cerveja *Malzbier*. Concorrendo com outros 123 artistas, sagrou-se vitorioso através do voto popular usando um pseudônimo sugestivo: “Samba”. No início da década de 1940, o sambista habitava na Rua Turiassu, número 149, bairro das Perdizes, ainda bem próximo a Barra Funda, onde se localizava em 1935. Tal mudança pode ser um indício de ascensão social, pois o novo bairro era mais valorizado em relação ao antigo. Naquela época, Perdizes já era ocupada, em suas áreas elevadas geograficamente, por setores da classe média.³³⁰ Figura multifacetada e atuante em diversas linguagens artísticas, que circulava

³²⁷ *Correio de São Paulo*, 29 de junho de 1932, p.5.

³²⁸ *Correio Paulistano*, 18 de janeiro de 1938, p.6.

³²⁹ *Correio Paulistano*, 13 de maio de 1939, p.9. José Benedito Correia Leite foi um dos principais jornalistas paulistanos da primeira metade do século XX, líder do movimento negro, foi um dos fundadores da Frente Negra Brasileira e do Clube Negro de Cultura Social, entre outras diversas realizações. DOMINGUES, Petrônio. *Protagonismo negro em São Paulo: história e historiografia*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019, p.31 e GOMES, Flávio dos; LAURIANO, Jaime; SCHWARCZ, Lília Moritz; *Enciclopédia negra*, São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

³³⁰ PACHECO, José Aranha de Assis. *Perdizes, história de um bairro*. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1983.

entre os negros da elite e de camadas menos abastadas, Elpídio de Faria foi um dos “muitos exemplos de afro-paulistas descentrados, versáteis, mutantes, plurais; sujeitos que transitavam simultaneamente no universo político, cultural e simbólico dos negros, seja da elite, seja das camadas populares”.³³¹

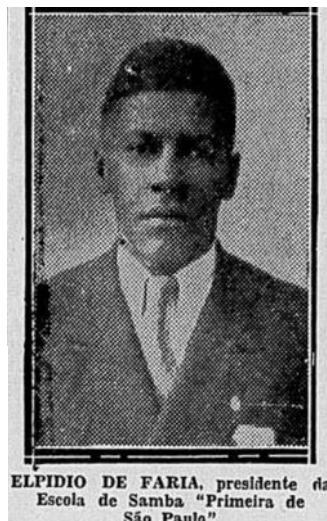


Figura 7: Fotografia de Elpídio de Faria, líder da Escola de Samba Primeira de São Paulo, publicada no *Correio Paulistano* em 4 de janeiro de 1936, p.3.

José Alves, São Paulo tem bossa

No dia 26 de janeiro, um dia após o desfile no carnaval de 1936, o *Correio Paulistano* publicou uma manchete anunciando: “Assombroso êxito conseguiu o ‘Dia dos Cordões dos Negros’”. A exibição da Primeira de São Paulo mereceu destaque na descrição do evento realizada pelo cronista carnavalesco:

*O espaço que teve para se exibir a Escola de Samba, deu uma esplêndida oportunidade para que os rapazes de Elpídio de Faria revelassem as suas “bossas”. Um bom, um puro samba, pôde demonstrar defronte ao coreto da comissão julgadora.*³³²

Deixando de lado a efusão em torno da “pureza”, um ideal bastante em voga entre os folcloristas e jornalistas da primeira metade do século XX, salta aos olhos o uso da expressão “bossa”, termo ainda hoje empregado pelos ritmistas das escolas de samba paulistanas para fazer referência aos breques e convenções realizados pelas baterias durante execução dos

³³¹ DOMINGUES, op. cit., p.89.

³³² *Correio Paulistano*, 26 de janeiro de 1936.

sambas-enredo.³³³ Ao lado de “morro”, “bossa” estava entre os principais adjetivos escolhidos pelos cronistas paulistanos para elaborar um elogio. O carioca Noel Rosa esteve implicado na popularização dos dois termos. Primeiro, compôs Feitio de Oração, em 1933, canção em parceria com o paulistano Vadico, que propõe encerrar a oposição entre samba “do morro” e “da cidade”.³³⁴ Mais tarde, em 1935, o sambista de Vila Isabel estava passando uma temporada na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais, quando foi entrevistado por um repórter que lhe perguntou, “ingenuamente, como se faz um samba. E a resposta de Noel bem pode ser resumida em uma palavra: bossa”.³³⁵

Em São Paulo, no ano de 1936, os termos “morro” e “bossa” apareceram não somente nas crônicas, mas também nos sambas dos compositores da Primeira de São Paulo. Em janeiro, os periódicos empenhados na divulgação do carnaval paulistano publicaram pequenas reportagens sobre autores participantes do certame musical, com fotos e letras dos sambas e marchas compostos para os desfiles. O sambista José Alves e o “maioral” Benedito Tristão eram os dois compositores da Primeira de São Paulo na época. No dia 14 de janeiro, Alves foi visitar a redação do *Correio Paulistano* e apresentou três sambas e uma marcha, todos de sua autoria, que estavam no repertório do grupo. A reportagem “Um sambista de valor”, ocupou uma coluna da sessão de carnaval do periódico e trouxe, além dos sambas, uma foto do compositor:

*A Escola de Samba “Primeira de São Paulo” conta com dois compositores, sendo eles Tristão e José Alves. Este último, visitou-nos ontem, para trazer a letra de três sambas e uma marcha que revelam, perfeitamente, a ‘bossa’ do nosso visitante, e compostos especialmente para a demonstração de domingo daquela Escola, na praça Patriarca, adiada do anterior, em virtude do temporal que desabou sobre esta capital.*³³⁶

³³³ O aspecto interessante é que o termo “puro” aqui é utilizado para descrever um ritmo urbano, ao passo que entre Mário de Andrade e outros autores da época, a “pureza” musical somente podia ser encontrada no ambiente rural. Sobre os folcloristas e a busca da pureza na música, ver: PEREZ GONZÁLEZ, Juliana. *Da música folclórica a música mecânica. Uma história do conceito de “música popular” por intermédio de Mário de Andrade (1893-1945)*. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História, 2012.

³³⁴ A referência, aqui, é ao seguinte trecho de “Feitio de oração”: “...o samba na realidade, não vem do morro e nem lá da cidade...”. A canção foi lançada por Francisco Alves em julho de 1933.

³³⁵ MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Linha Gráfica Editora, Editora UnB, 1990. p.356.

³³⁶ *Correio Paulistano*, 15 de janeiro de 1936, p.2.



Figura 8: O compositor José Alves, da Escola de Samba Primeira de São Paulo, teve sua foto publicada no *Correio Paulistano* em 15 de janeiro de 1936, p.2.

A visita do compositor José Alves à redação do *Correio*, somadas às reportagens que destacaram a Primeira de São Paulo e o seu presidente, indicam uma relação de proximidade entre membros da Escola e os cronistas carnavalescos do periódico. Essa prática dos sambistas visitarem as redações dos jornais com a finalidade de divulgar composições era comum no Rio de Janeiro, onde relações de amizade entre jornalistas e compositores das entidades carnavalescas eram forjadas na folia e na boêmia.³³⁷ O Centro Paulista de Cronistas Carnavalescos (CPC), do qual os colunistas do *Correio Paulistano* eram membros, foi um dos órgãos responsáveis pelos festejos em São Paulo no ano de 1936. A iniciativa surgiu em 1935, visando um melhor diálogo entre os diversos veículos de imprensa e destes com os órgãos públicos, além do fortalecimento dos vínculos afetivos entre representantes dos periódicos e os membros das agremiações. Um dos jornalistas integrantes do grupo e que liderou muitas iniciativas carnavalescas durante a segunda metade da década de 1935, era Menotti Del Picchia, que inclusive atuou por alguns anos como membro de comissões julgadoras nas disputas entre ranchos, blocos, cordões e escolas de samba.³³⁸

Segundo o autor da coluna, os sambas apresentados por José Alves revelam a “bossa” do compositor. A expressão, naquela época, vinha sendo utilizada como sinônimo de “graça” ou “modo” e faz referência às características que diferenciam um bom compositor dos outros. Afinal, nem todos os sambistas têm bossa, apenas ao melhores. Para Noel Rosa, “bossa” era o principal elemento necessário para se compor um samba. Quando os

³³⁷ Para o carnaval de 1936, por exemplo, foram escolhidos cidadão-momo da capital federal um sambista e um jornalista: Paulo da Portela e Vagalume, pseudônimo de Jota Efegê. *Correio de São Paulo*, 19 de novembro de 1935, p.6. Vagalume talvez tenha sido a figura mais representativa desse perfil de jornalista enturmado entre sambistas, quando o assunto é Rio de Janeiro. MORAES, José Geraldo Vinci de. *Criar um mundo do nada: a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil*. São Paulo: Intermeios; USP-Programa de Pós-graduação em História Social, 2019, pp.102-104.

³³⁸ *Correio Paulistano*, 16 de fevereiro de 1941, p.8. Ver também, CRECIBENI, Celsinho. Convocação geral a folia está na rua: o carnaval de São Paulo tem história de verdade. São Paulo: O Artífice Editorial, 2000, p.22.

jornalistas utilizavam o termo, seja para fazer referência a José Alves ou Adoniran Barbosa, estavam considerando que ambos possuíam características únicas e originais, capazes de distingui-los dos demais. Às vezes, quando o termo é empregado para cantor, pode ser uma referência à rítmica empregada no momento de dividir as palavras ao longo da melodia, por exemplo. No caso da reportagem “Um sambista de valor”, o termo fez referência as peculiaridades presentes nas obras apresentadas por José Alves. Uma delas, inclusive, contribui para análise da maneira como o “morro” aparecia nas letras de samba dos compositores paulistas da década de 1930:

BOCA DE OURO

(samba)

*Fala boca de ouro,
Tu pra mim és um tesouro (bis)*

*Desci do morro
Fui na cidade
Fui ver o samba
Vi a batucada
Olhei os ‘bamba’
De lá da Vila
Gostei do samba
da rapaziada*

*Fala boca de ouro,
Tu pra mim és um tesouro (bis)*

*Vocês não sabem
Gozá a vida
Só fica na avenida
Vendo o batedor.
É coisa boa
Viver atôa
‘tirando’ samba
É que tem valor*

O samba apresentado por José Alves em nada se assemelha aos sambas-enredo contemporâneos. O refrão é curto e facilmente assimilável, sendo composto de uma estrofe em rima, que muito provavelmente era cantada pelo coro da escola. Os versos constituem a parte solista, composta em quadra e com rimas alternadas, estrutura que favorece o improviso. O cantor solista, que pode revezar com outro parceiro de canto, é quem faz a segunda parte. No carnaval de 1936, os desfiles eram realizados de maneira acústica, daí a

importância de uma boa potência na voz do cantor.³³⁹ A forma apresentada pelo samba de José Alves é consagrada nos diversos ritmos da cultura musical afro-brasileira, largamente utilizada no chamado “samba de morro” carioca, em especial no partido-alto, sendo também encontrada no samba de roda baiano e no coco pernambucano.³⁴⁰ Para Alvarenga, tais características possuem forte vínculo com o samba rural brasileiro:

*A estrofe solista improvisada acompanhada de refrão coral fixo, e a disposição coro-solo são características estruturais de origem africana e correntes na música afro-brasileira. Tanto elas quanto a coreografia revelam no Samba urbano dos morros do Rio de Janeiro a permanência de afinidades básicas com o Samba rural brasileiro.*³⁴¹

Seguindo a linha da autora, é possível que a estrutura do samba apresentado por Alves tenha influência do samba rural paulista e não necessariamente do “samba de morro” carioca. O uso da expressão “tirando samba”, no penúltimo verso, reforça essa tese. “Tirar um verso” é uma expressão permanente no contexto dos batuques paulistas e que significa “entoar uma rima composta de momento”.³⁴² Sabe-se que pequenas variações nas expressões e termos associados as práticas das culturas populares, como os batuques, são elementos de distinção local ou regional.³⁴³ Neste caso, o autor da canção adaptou a expressão para se referir ao gesto de compor sambas, indicando, mesmo que não intencionalmente, uma filiação ao samba rural. O mais provável, no entanto, é que as duas vertentes tenham influenciado o compositor.

Em 27 de janeiro de 1936, na casa de Elpídio de Faria, na Barra Funda, teve uma festa para comemorar a conquista do primeiro troféu da escola e um representante do *Correio Paulistano* esteve presente. Um samba tirado em homenagem ao visitante durante o evento comprova como o Samba Rural Paulista, ou Samba de Bumbo, vinha sendo perpetuado, ao menos em forma, pela Primeira de São Paulo. Composta provavelmente de improviso

³³⁹ Essa situação só iria mudar no início da década de 1940, quando passou a ser regra a montagem de um palco na Cidade da Folia (local que passou a receber os desfiles dos ranchos, cordões e escolas), onde as emissoras de rádio patrocinadoras do carnaval instalavam microfones e alto-falantes, de modo a amplificar o canto dos sambistas paulistanos.

³⁴⁰ LOPES, Nei. *Partido-alto: Samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005, p.65.

³⁴¹ ALVARENGA, Oneida. *Música popular brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, 1982. [2ª edição], p.338.

³⁴² Entende-se aqui por batuques paulistas o jongo, o batuque de umbigada e o samba de bumbo. Conforme encarte do CD *Batuques do Sudeste. Vol 2*. Coleção Documentos Sonoros – Acervo Cachuera! São Paulo, Cachuera! / Itaú Cultural, 2000.

³⁴³ Basta lembrar que entre os jongueiros de São Paulo, para fechar um ponto e abrir outro usa-se a expressão “Cachuêra!”, enquanto no jongo carioca o termo é “Machado!”.

durante a comemoração, a quadra celebrava a parceria, firmada naquele ano, entre a escola e o jornal:

Conforme já dissemos, a Escola de Samba Primeira de São Paulo festejou a sua vitória no “Dia dos Cordões dos Negros”, anteontem, em sua sede, instalada na residência do sr. Elpídio de Faria, seu diligente presidente, e que é à rua Conselheiro Brotero, 430.

Foi uma agradável reunião à qual, gentilmente convidado, estive um nosso representante, que foi cumulado de gentilezas. Um “de barril” ofertado pela Cia. Antártica alegrava ainda mais o ambiente. Entre outros convidados, notamos o sr. Waldemar Bento da Silva, presidente da Federação das Pequenas Sociedades Carnavalescas.

Repentinamente, a sala foi invadida por um festivo batuque e alegres “normalistas” num bamboleio desacatador, cantavam:

*“O galo canta
A galinha cocoreia
É de madrugada
O nosso samba não arreia*

*Vimos de longe
Vimos ‘sambano’
Pra saudar
O “Correio Paulistano”³⁴⁴*

Os versos rimados em quadras e cantados em coral são elementos bastante características do Samba Rural Paulista.³⁴⁵ Além disso, a referência a animais típicos do ambiente rural e a inflexão do termo “sambando” para “sambano”, de modo a favorecer a rima com o nome do periódico, são elementos simbólicos do Samba de Bumbo.³⁴⁶ Infelizmente, na descrição do jornalista não há referência aos instrumentos percutidos durante a saudação. No entanto, outra notícia a respeito das atividades desenvolvidas pela Escola de Samba deixa ainda mais manifesta a prática do Samba Rural Paulista entre integrantes do grupo, assim como as diversas influências disseminadas pelo conjunto em suas apresentações, que ocorriam ao longo do ano todo, não apenas no carnaval. Em maio de 1936, o *Correio Paulistano* anunciou em manchete “Um espetáculo de macumba moderna, da Escola de Samba Primeira de São Paulo”:

³⁴⁴ *Correio Paulistano*, 29 de janeiro de 1936, p.2.

³⁴⁵ Mário Wagner da Cunha, em visita a festa de Bom Jesus de Pirapora, elenca uma série de sambas em quadras rimadas. Um deles, em especial, se assemelha ao da citação: Venho vindo / vou chegando agora / prá visitá / Sô Bom Jesus de Pirapora. CUNHA, Mário Wagner Vieira da. “A Festa de Bom Jesus de Pirapora”, In: *Revista do Arquivo Municipal*, ano IV, volume 41, São Paulo: AMSP, 1937, p.29.

³⁴⁶ Essas inflexões características da fala e do sotaque paulista do interior, presentes nos samba rural, foram analisadas por Mário de Andrade no artigo clássico “O Samba Rural Paulista”. ANDRADE, Mário de. “O samba rural paulista” In: *Revista do Arquivo Municipal*, ano IV, volume 41, São Paulo: AMSP, 1937, pp37-116.

*Em homenagem aos nossos colegas dos “Diários Associados”, a Escola de Samba Primeira de S. Paulo realizará no dia 27 do próximo mês um interessante espetáculo regional no qual serão apresentados, além de diversos números característicos da “Escola”, um genuíno **samba de Pirapora** e pela primeira vez em S. Paulo uma macumba moderna.*³⁴⁷

Como se percebe, era extensa a lista de contatos da Primeira de São Paulo entre os periódicos da cidade, pois o espetáculo era dedicado a jornalistas dos Diários Associados, grupo comandado por Assis Chateaubriand. Grande também era a lista de sonoridades ouvidas nas manifestações do grupo, a começar pela citação explícita ao samba de Pirapora, outra maneira de denominar o Samba Rural Paulista, deixando evidente a relação íntima do grupo com tal vertente.³⁴⁸ O espetáculo também contava com uma “macumba moderna”, composta por cantos que faziam referência a hábitos e objetos típicos das religiões afro-brasileiras, como a defumação, os banhos de ervas e os patuás, amuletos usados para atrair bons agouros e proteção. Mais uma vez, ficou manifesta a vinculação da “turma de Elpídio” às expressões religiosas de matriz africana.

Retomando a análise da poesia do samba “Boca de ouro”, apresentado por José Alves para os desfiles carnavalescos da escola em 1936, é interessante perceber o trajeto proposto pelo texto do primeiro verso: o protagonista da canção sai do “morro”, vai para a “cidade” e é justamente lá que ele ouve e vê o samba, a batucada, os bambas e a rapaziada. É importante destacar o uso do termo “morro” aqui como sentido próximo à subúrbio, ou seja, um local distante geograficamente do centro. A região central, por sua vez, é conceituada justamente como a “cidade”.³⁴⁹ O sambista de São Paulo inverte o imaginário do trajeto carioca. Se no Rio de Janeiro, poeticamente falando, para ouvir samba era necessário sair do “asfalto” (outro termo também identificado com a região central da cidade) e subir o morro, onde estavam os bambas “de fato”, em São Paulo os sambistas estavam em trânsito, dos subúrbios para o centro e vice-versa. Assim ocorreu com o jovem Adoniran Barbosa, que saía de Santo André e vinha trabalhar como mascate no centro de São Paulo, onde desenvolveu a sua musicalidade. Mais tarde, assim também ocorreu com o sambista Germano Mathias, que, do Pari, ia aprender a batucar e cantar entre os engraxates negros da Praça da Sé e da República,

³⁴⁷ *Correio Paulistano*, 26 de maio de 1936, capa. Destaque do autor.

³⁴⁸ Muito provavelmente, a turma de Elpídio era um dos grupos paulistanos que compunham as romarias à Pirapora durante os festejos de Bom Jesus.

³⁴⁹ Ainda é muito comum ouvir paulistanos idosos moradores dos subúrbios se referirem ao centro como “cidade”.

como Toniquinho Batuqueiro e Carlão do Peruche, que deixavam seus bairros para exercer o ofício na região central.³⁵⁰

Foi observado que o samba paulista se desenvolveu, na cidade de São Paulo, em bairros como Barra Funda, Bixiga e Liberdade e que esse desenvolvimento acontecia por meio de indivíduos que estavam em relação com o centro e com as diversas influências que por lá chegavam, sobretudo nas ondas das rádios. Foi o caso dos sambistas Elpídio de Faria e Madrinha Eunice, que transitavam entre diferentes regiões da cidade e tiveram inclusive condições de acessar o Rio de Janeiro e absorver de perto as influências cariocas. O samba de José Alves reconhece que o centro era um ponto de encontro dos sambistas paulistanos, da “rapaziada”. Até porque, era local de trabalho para negros dos diferentes bairros da cidade, que ali se reuniam após o expediente para cantar sambas. Um desses importantes pontos de encontro de sambistas na região central, nas décadas de 1930 e 1940, era a Praça do Correio, antiga Praça Giuseppe Verdi, referida no primeiro capítulo.

O ano seguinte ao carnaval de 1936 marcou a estreia carnavalesca de um garoto negro que cresceu na Barra Funda entregando marmitas feitas por sua mãe, Dona Augusta, e vendo os mais velhos jogarem a tiririca no Largo da Banana. Em 1937, aos dez anos, o menino passou a desfilar como baliza, atuando, ao longo da adolescência, em algumas das agremiações do bairro, como Cordão Campos Elíseos, Grupo Carnavalesco Barra Funda e até mesmo na Escola de Samba Primeira de São Paulo, de Elpídio, José Alves e Benedito Tristão.³⁵¹ Aprendendo com os mais velhos por meio da transmissão oral e da observação, teve contato tanto com o Samba Rural Paulista como com as novas vertentes de samba que germinavam na Barra Funda e no centro. Rapidamente se desenvolveu como sambista e ganhou o apelido de Geraldão da Barra Funda, consolidando-se, nas décadas seguintes, como figura de destaque na cena musical da cidade, embora longe das emissoras radiofônicas. Alguns meses após estrear no carnaval, o jovem, chamado Geraldo Filme, compôs um samba que, da perspectiva paulistana, resume e encerra a polêmica observada durante meados dos anos 1930 entre “morro” e “cidade”:

Eu vou mostrar, eu vou mostrar

³⁵⁰ SANTOS, André Augusto de Oliveira. *“Vai graxa ou samba, senhor?” - A música dos engraxates paulistanos entre 1920 e 1950*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. 2015.

³⁵¹ SILVA Vagner Gonçalves da; BAPTISTA, Rachel Rua; AZEVEDO, Clara e BUENO, Arthur. “Madrinha Eunice e Geraldo Filme: memórias do carnaval e do samba paulistas”. In: SILVA, Vagner Gonçalves da, (org). *Artes do corpo*. São Paulo: Selo Negro, 2004, p.156.

Que o povo paulista também sabe sambar

*Eu sou paulista, gosto de samba
Na Barra Funda também tem gente bamba
Somos paulistas e sambamos pra cachorro
Pra ser sambista não precisa ser do morro*

Após o carnaval de 1936, a Federação das Pequenas Sociedades Carnavalescas cresceu em número de associados e a partir de 1937 o compositor José Alves e a Escola de Samba Primeira de São Paulo passaram a ter a concorrência, durante os desfiles e concursos carnavalescos, de outras escolas como a Lavapés e a Preto e Branco.³⁵² Infelizmente, o apoio da prefeitura aos folguedos carnavalescos populares não se tornou uma regra e ao longo dos anos seguintes foi preciso sempre batalhar pelo auxílio das instituições e buscar patrocínio entre comerciantes da região central e dos bairros aonde aconteciam as folias.³⁵³ Mesmo com dificuldades, a Federação continuou organizando eventos envolvendo blocos, ranchos, cordões e escolas de samba, mantendo-se como protagonista da folia paulistana até o começo dos anos 1940, quando os desfiles oficiais deixaram a região central e foram transferidos para a Cidade da Folia, instalada no Parque Antártica, antigo Luna Parque, na avenida Água Branca.³⁵⁴

Quando as atividades oficiais do carnaval popular paulistano passaram a ocorrer na Cidade da Folia, na região entre Perdizes e Barra Funda, a Praça do Correio tornou-se ponto de partida para um grande desfile de abertura do qual participavam os agrupamentos reunidos sob a Federação das Pequenas Sociedades Carnavalescas. Os festejos oficiais do carnaval paulistano de 1941, por exemplo, foram abertos em 25 de janeiro, com um grande desfile de recepção ao Rei Momo, que saiu da Praça do Correio e caminhou até a Cidade da Folia (imagem 9). Fora do contexto ritual, a mesma praça vinha servindo como ponto de encontro para engraxates que, entre um lustre e outro, organizavam rodas de samba percutindo seus instrumentos de trabalho. E foi um jornalista em trânsito pela cidade o responsável por observar e registrar na reportagem “O canto dos engraxates paulistanos”, publicada na revista Planalto, essa prática tão interessante.

³⁵² Em 1942 eram 4 grupos denominados escolas inscritos na federação e os desfiles passaram a ser divididos em categorias baseadas na natureza das agremiações. *Correio Paulistano*, 22 de fevereiro de 1942, p.10.

³⁵³ Em 1939 a Federação tinha 25 afiliadas mas encontrava dificuldades para negociar com os órgãos públicos um valor adequado de subvenção para suas atividades. *Correio Paulistano*, 22 de dezembro de 1939, p.9. Em 14 de fevereiro de 1939, no mesmo periódico, foi publicada uma carta assinada por Elpídio de Faria solicitando subvenção ao então governador Ademar de Barros, interventor nomeado por Getúlio Vargas.

³⁵⁴ Geralmente a Cidade da Folia era instalada sob patrocínio de uma rádio paulista, que variava conforme o ano. Era comum que a rádio patrocinadora transmitisse os folguedos ao vivo e organizasse concursos relacionados ao carnaval.

Figura 9: Anúncio de divulgação do cortejo de abertura do carnaval em São Paulo, publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 24 de janeiro de 1941, página 6.



José Pereira, samba, fox e ópera

Circulando pela Praça do Correio em setembro de 1941, o radialista Túlio de Lemos se deparou com um sonoro encontro musical entre engraxates ambulantes. No começo da década de 1940, os jovens trabalhadores da graxa se reuniam diariamente naquela praça e em outros pontos da região central para cantar sambas batucando em seus próprios instrumentos de trabalho, como as caixas de madeira usadas para apoiar os sapatos dos clientes, escovas e latas de graxa.³⁵⁵ Curioso para saber mais sobre aquela reunião, Túlio foi procurar um dos cantores do grupo nas sombras do viaduto do chá. O sambista, chamado José Pereira, estava tentando se esconder da polícia que chegou para acabar com o samba, como acontecia quase sempre. Um cigarro selou a aproximação entre os dois desconhecidos. A uma certa altura da conversa, ainda entusiasmado com a originalidade do samba, o radialista perguntou ao engraxate:

- *Você não gostaria de cantar no rádio?*
- *Praquê?*

³⁵⁵ A relação dos engraxates com o samba foi tema da dissertação de mestrado deste autor, onde a reportagem publicada por Túlio de Lemos foi analisada de modo mais apurado. SANTOS, André Augusto de Oliveira. *“Vai graxa ou samba, senhor?” - A música dos engraxates paulistanos entre 1920 e 1950*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. 2015.

- 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.³⁵⁶

O gosto musical eclético de José Pereira causou espanto ao radialista. Muito provavelmente, porque Túlio não esperava que um engraxate negro, compositor de sambas, apreciasse gêneros estrangeiros. Mas assim como o samba, a ópera também circulava entre populares paulistanos. Desde a passagem para o século XX, os compositores italianos vinham sendo difundidos pelas bandas de música nas ruas e pelo teatro musicado, inicialmente, e depois com o suporte das indústrias fonográfica e radiofônica.³⁵⁷ No começo da década de 1940, a ópera alcançava os ouvidos paulistanos também por meio dos diversos programas de rádio voltados exclusivamente para o gênero.³⁵⁸ O próprio autor da reportagem foi um dos agentes envolvidos nesse processo da popularização do repertório operístico no Brasil. Túlio de Lemos nasceu no Paraná em 1909 e desde pequeno apresentou talento para o canto. No final dos anos 1920, mudou-se para São Paulo e antes de se tornar radialista estudou canto lírico no Conservatório Dramático e Musical. Na segunda metade dos anos 1930, atuou em temporadas operísticas nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, tendo estreado participando de uma montagem da ópera *Rigoletto*, de Verdi. Foi acometido por tuberculose óssea no final da mesma década, o que o impediu de prosseguir na carreira como cantor lírico. No início dos anos 1940, já atuando como radialista e jornalista, conheceu Mário de Andrade, que exerceu forte influência sobre ele.³⁵⁹

Apesar da experiência no circuito, Túlio ficou surpreso com a notícia de que os engraxates participavam das temporadas líricas do Municipal como atores figurantes. No entanto, as dificuldades enfrentadas pelas companhias nacionais, que viviam em estado de semiprofissionalismo, resultavam em pequenos elencos fixos, tornando a contratação

³⁵⁶ LEMOS, Túlio de. "O canto dos engraxates paulistanos". In: *Revista Planalto*, I.8. São Paulo, 1941, p.8.

³⁵⁷ BESSA, Virgínia de Almeida; *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História, 2012, p.123.

³⁵⁸ A popularidade adquirida pela ópera no continente europeu durante o século XIX, principalmente no território da Itália de Verdi, somados às maiores possibilidades de acessos a lugares de poder na escala social, encontrados por uma parte dos imigrantes italianos em São Paulo, contribuiu para que o gênero se espalhasse também para outros estratos sociais, como os nacionais negros e mestiços.

³⁵⁹ GUERRINI JR. Irineu. *Túlio de Lemos e seus admiráveis roteiros: rádio, arte e política*. São Paulo: Terceira Margem / FAPESP, 2013, pp.18-19.

temporária e informal de figurantes uma prática bastante comum.³⁶⁰ Zélia Gattai registrou recordações de quando seu pai ganhou convites para levar a família assistir *Aída* no Teatro Municipal e ela penetrou aquele espaço pela primeira vez:

Eu conhecia a ópera Aída pelos discos de Caruso, mas pela primeira vez a vi representada. Desencadeou-me de início o aspecto físico dos artistas. Achei-os fortes demais, a Aída que eu sempre sonhara e imaginara era linda, esguia, a despertar a paixão em Radamés; a que ali estava – cantava bem, não havia dúvida – era gorda, peituda, um mulherão!

*A ópera em andamento, entra Radamés, sai Radamés dando agudos de estremecer o teatro, aparece Aída com trinados na voz, entram escravos, um bando de escravos (ou eram prisioneiros?) ligados uns aos outros por correntes... ‘Olhem só quem está no meio dos prisioneiros!’, Vera apontava com o dedo. Procurei e encontrei: Tito, meu irmão, ali todo acorrentado, vestido de andrajados... comparsa em meio a outros prisioneiros (ou escravos?), defendendo um cachezinho, assistindo à ópera de graça. A descoberta fez papai rir. Menino mais sonso, esse Tito! Quem diria?*³⁶¹

O fato de os engraxates paulistanos realizarem rodas de batucada e ao mesmo tempo trabalharem nas temporadas do Municipal, apreciando inclusive a música clássica das óperas, reforça a existência de uma constante circularidade entre as chamadas “culturas populares” e as “culturas eruditas” ou “de elite”.³⁶² O repertório de operistas italianos como Giuseppe Verdi ecoava pela cidade alcançando as camadas mais pobres da população, assim como acontecia na Itália desde meados do século XIX. Os engraxates negros, como o protagonista da crônica de Lemos, conviviam com colegas italianos apreciadores do gênero e com outros garotos descendentes de italianos arregimentados para fazer figurante nas óperas, como o Tito, trocando com eles suas experiências e gostos musicais. Além disso, por circularem bastante nas ruas, estavam expostos aos sons das bandas musicais, que se apresentavam nas festividades e cerimônias cívicas, muitas vezes com repertório estrangeiro. Da mesma forma, o contrário também sucedia. Engraxates italianos conviviam

³⁶⁰ Sobre a situação das companhias líricas nacionais, 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 em História Social. FFLCH-USP.

³⁶¹ GATTAI, Zélia. *Anarquistas, graças a Deus: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Agradeço a Maria Sipionato pela indicação desta referência.

³⁶² Recentemente, historiadores passaram a questionar o uso de tais categorias: “Saber se pode chamar-se popular ao que é criado pelo povo ou àquilo que lhe é destinado é, pois, um falso problema. Importa antes de mais identificar a maneira como, nas práticas, nas representações ou nas produções, se cruzam e se imbricam diferentes formas culturais” (CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*, Portugal: Difusão Editorial S.A, 2002, p.56). Carlo Ginzburg, ao analisar as ideias religiosas de um moleiro do século XVI e a interação deste com os diferentes estratos sociais da época, empresta de Mikhail Bakhtin o termo “circularidade”, que parece adequado também para o caso aqui analisado. GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.10.

com colegas negros que compartilhavam suas experiências musicais adquiridas nos bairros por meio da oralidade, como o samba rural, por exemplo, dando origem a novas práticas e musicalidades. É evidente que esses contatos e trocas transcorridos no espaço público das ruas não se davam de maneira pacífica e tranquila, mas eram produto de conflitos, disputas e negociações constantes.

Quando engraxates eram convocados a trabalhar nos espetáculos operísticos da cidade, a vivência, a musicalidade e a performance corporal desenvolvidas no contexto da rua ocupavam, indiretamente, espaço na cultura idolatrada pelos mais ricos.³⁶³ Da mesma forma, a presença de lideranças negras da Federação das Pequenas Sociedades Carnavalescas no Teatro Municipal, para dialogar com representantes públicos, causava impacto nas disputas pelos espaços de poder. Mas ainda que defendesse cachês atuando como figurante nas temporadas líricas, José Pereira poderia não apreciar a música daquele ambiente oposto ao seu. No entanto, a ópera também agradava os ouvidos habituados ao samba e à batucada. Ao transitarem entre as diversas camadas da sociedade, incluindo tradições musicais diferentes e práticas associadas a culturas radicalmente distintas, como o samba e a ópera, a rua e o municipal, os engraxates ambulantes paulistanos da primeira metade do século XX atuavam como “mediadores culturais”.³⁶⁴

A pergunta disparada para José: “Você não gostaria de cantar no rádio?”, soava corriqueira em um período em que inúmeros músicos amadores tentavam a sorte nos diferentes programas de calouros, das mais diversas rádios. É possível afirmar que provocações como a de Lemos motivaram o surgimento de muitos artistas radiofônicos. Assim como acontecia desde meados da década de 1930, em 1941 as emissoras paulistanas continuavam oferecendo oportunidades aos novos talentos em seus populares programas de calouros. Para Lemos, como ficou manifesto, o ideal de todo cantor só poderia consistir em alcançar o sucesso em um desses programas, afinal, quem não sonha com uma

³⁶³ Muito provavelmente, as mesmas pessoas que reclamavam dos sons advindos das reuniões informais dos trabalhadores das ruas e que viam com maus olhos a presença de engraxates à porta dos sobrados e casas comerciais.

³⁶⁴ “Essas interações entre cultura erudita e cultura popular se tornavam ainda mais fáceis porque (...) havia um grupo de pessoas que ficavam entre a grande e a pequena tradição, e atuavam como mediadores.” BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.99. É vasta a produção historiográfica em torno do conceito de “mediadores culturais”, sobretudo no campo da história cultural. Sobre o tema, além de Burke, ver, entre outros: GINZBURG, Carlo; op. cit., CHARTIER, Roger; *A História Cultural entre práticas e representações*, Portugal: Difusão Editorial S.A, 2002. No Brasil, o conceito tem sido utilizado contemporaneamente para pensar tanto a atuação de intelectuais no campo político, como dos educadores no campo da educação não-formal, ver, respectivamente: GOMES, Ângela Maria de Castro; HANSEN, Patrícia Santos (org); *Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016 e NETO, João Colares da Mota. “Mediadores culturais e processos educativos no cotidiano do terreiro: contribuições da história cultural à educação na Amazônia”. In: *Revista Cocar*, v.2, n.4, julho/dezembro 2008.

oportunidade no rádio? Mas aquilo que parecia óbvio para o radialista não era encarado da mesma forma pelo engraxate compositor. A ideia não soava tão atraente aos ouvidos de José Pereira, como a provocativa resposta deixou manifesto. O engraxate preferia seguir lustrando sapatos e cantando suas composições entre amigos, ali mesmo no espaço da rua, ao invés de tentar a sorte em alguma emissora. Negro e pobre, como a maioria dos engraxates ambulantes paulistanos que fazia samba, é bem possível que, aos olhos de José Pereira, os estúdios das rádios representassem um ambiente inóspito, imerso em um padrão de formalidade e pompa muito distante daquele vivenciado nas ruas. Durante o bate-papo com Túlio de Lemos, o sambista contou um pouco a sua história:

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 se ele 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 ele vai engraxando pelas ruas, olho aberto no 'pega-pega' sempre iminente.³⁶⁵

Assim como visitar o Gabinete de Investigações não interessava a José Pereira, é possível imaginar por quais motivos adentrar um estúdio radiofônico também não soava uma boa ideia. Ainda que os programas de calouros causassem a impressão de constituírem uma porta de acesso meritocrático à carreira de cantor, na prática a situação se mostrava bastante diferente. Isso porque a maioria dos artistas negros não chegava nem sequer a vislumbrar a possibilidade de concorrer nesses programas, como ocorreu com o compositor José Pereira. A falta de representatividade entre as estrelas radiofônicas então em cartaz certamente era um dos elementos que contribuía para tal situação. Embora houvesse artistas negros atuando nas rádios, durante os anos 1950 o percentual de profissionais negros nas emissoras paulistanas não ultrapassava os 10%. Embora não tenham sido publicadas até agora pesquisas especificamente sobre o tema focadas nas décadas de 1930 e 1940, é bastante possível que nesse período a situação não fosse nada diferente.³⁶⁶ Quando os redatores criavam personagens negros para os programas e esquetes de rádio, por exemplo, estes eram quase sempre representados por artistas brancos, como aconteceu por muitos

³⁶⁵ LEMOS, Túlio de. "O canto dos engraxates paulistanos". In: *Revista Planalto*, I.8. São Paulo, 1941, p.8.

³⁶⁶ Em 1950, o percentual de artistas negros nas rádios paulistanas era de 10%, segundo pesquisa de José Baptista Borges Pereira. Tal indicativo expressa um padrão que ocorria desde as décadas anteriores, permitindo concluir que antes dos anos 1950 a situação não era muito diferente. PEREIRA, José Baptista Borges. *Cor, Profissão e Mobilidade: O Negro e o Rádio de São Paulo*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2001 [2a edição].

anos com Adoniran Barbosa, que se notabilizou interpretando um personagem negro da Barra Funda, o Zé Conversa.³⁶⁷

Houve iniciativas, no entanto, no início da década de 1940, que se propuseram a mudar essa situação e dar maior visibilidade para artistas e músicos negros, inclusive engraxates. A proximidade que estava sendo construída desde 1936 entre jornalistas das rádios e dos periódicos paulistanos e os sambistas dos ranchos, blocos, cordões e escolas de samba, além de contribuir para que tais grupos adquirissem maior evidência, começava a abrir frestas para que cantores e instrumentistas negros pudessem acessar, ainda que de modo incipiente, o meio radiofônico e outros ambientes profissionais da música. Além disso, o olhar apurado de radialistas como Túlio de Lemos para as práticas sonoras das ruas, assim como a capacidade de criar enredos e programas a partir delas, era outro fator que, aos poucos, ampliava os espaços de acesso para músicos ligados ao universo sonoro afro-brasileiro.³⁶⁸ Dois eventos ocorridos durante o ano de 1941 expressam tais iniciativas.

O primeiro deles foi a ideia da Rádio São Paulo, principal patrocinadora do carnaval de 1941, de realizar um programa de calouros no contexto da festa do momo. Nesse intuito foi criada a “Hora dos Calouros Carnavalescos”. Os programas ocorreram ao vivo, das 18 às 20 horas, no auditório armado pela rádio na Cidade da Folia, durante os domingos que fizeram parte do calendário festivo.³⁶⁹ As inscrições eram gratuitas e realizadas no local ou na sede da Rádio São Paulo, na Avenida Brigadeiro Luís Antônio. Quem ocupava o lugar de juiz da disputa, possuindo o poder de tocar o gongo, era o próprio Rei Momo, o que provavelmente tornava a situação bastante divertida, além de inusitada. É bastante possível que a iniciativa tenha redundado em uma brecha para a participação de um maior número de pessoas das classes humildes no concurso. Além disso, a atividade precedia o desfile das Pequenas Sociedades Carnavalescas, o que tornava possível a integrantes das agremiações também participarem.

A segunda iniciativa se deu fora do contexto carnavalesco, mas ocorreu no mesmo local onde era instalada a Cidade da Folia. Além receber os festejos de carnaval, o Parque Antártica servia de espaço para diversas atividades e eventos ao longo do ano, sendo uma delas a Feira Nacional das Indústrias, ocasião em que São Paulo mostrava para o país a sua industrialização então em curso. Em outubro de 1941, um mês após a publicação da

³⁶⁷ O fato de o rádio transmitir som e estimular a imaginação tornava muito mais fácil essa ocorrência.

³⁶⁸ Túlio era filiado ao Partido Comunista Brasileiro, o que possivelmente contribuiu para sua maneira de observar e registrar indivíduos das classes subalternas.

³⁶⁹ *Correio Paulistano*, 1 de fevereiro de 1941, p.4.

reportagem sobre José Pereira, uma “Orquestra dos Engraxates” se apresentou durante um evento da feira:

Tem sido enorme o sucesso alcançado pelas festas que o Centro Acadêmico Pereira Barreto vem realizando às quartas-feiras no “Grill-Room” da grande Exposição de São Paulo. Contribui bastante para isso, não só o programa escolhido de “shows” apresentados, como a elegância e distinção dos seus inúmeros frequentadores.

Como curiosidade foi apresentada na quarta-feira passada, a famosa Orquestra dos Engraxates de S. Paulo, que obteve um êxito sem precedentes. Os músicos engraxates foram delirantemente aclamados, sendo forçados a interpretar oito números seguidos.

Como muitas famílias não puderam assistir à essa interessante exibição e afim de atender a inúmeros pedidos, a “Orquestra dos Engraxates” irá se apresentar hoje em “reprise”, além do “show” social cujo sucesso não tem sido menor. Estes “shows” tem constituído uma nota social de rara distinção, visto como neles tomam parte graciosas jovens da melhor sociedade de S. Paulo, além de estudantes da Escola Paulista de Medicina, com excelentes dotes artísticos.

Por todos esses motivos, é de se esperar que a festa artística promovida pelo Centro Acadêmico Pereira Barreto alcançará esta noite um êxito sem precedentes.³⁷⁰

Deixando de lado a efusão do jornalista e os exageros na exaltação ao público, é importante notar que os musicais engraxates paulistanos circulavam por espaços além da rua. O ambiente que recebeu a apresentação da orquestra era formado por parcelas da elite e o fato da apresentação ter ocorrido a título de curiosidade, indica que o grupo não era considerado exclusivamente em seu valor artístico, mas principalmente em sua originalidade. É evidente que, neste caso, a nota do jornalista faz mais transparecer o olhar das elites para a prática do que realiza uma avaliação isenta sobre o valor musical da performance do grupo. De todo modo, é possível acreditar que a recepção do público tenha sido das mais entusiasmadas, comprovadamente porque a orquestra foi convidada a repetir a apresentação na semana seguinte. Infelizmente, a notícia não traz informações sobre o repertório executado, tampouco dos instrumentos utilizados na apresentação. Desse modo, não foi possível saber se foram cantadas composições dos próprios trabalhadores e se os instrumentos musicais utilizados eram os próprios objetos de trabalho, como fazia o grupo observado por Túlio de Lemos no Largo do Correio. Tendo em vista a curiosidade suscitada na audiência e o nome conferido ao grupo, o mais provável é que se tratasse mesmo de

³⁷⁰ *Correio Paulistano*, 8 de outubro de 1941, p.3. O Centro Acadêmico Pereira Barreto, promotor do evento, foi fundado em 1933 por alunos da Escola Paulista de Medicina.

instrumentos musicais adaptados a partir dos objetos empregados pelos engraxates para lustrar sapatos.

Além da “Orquestra dos Engraxates”, houve na mesma época uma banda de música formada por jovens trabalhadores que prestavam serviços nas ruas paulistanas, a Banda dos Guardinhas de São Paulo. A criação da Guarda de Automóveis de São Paulo, formada em sua maioria por filhos de operários, foi uma iniciativa empreendida por Bráulio de Mendonça Filho no final dos anos 1930 e inicialmente era financiada pelos próprios proprietários de veículos.³⁷¹ A ação atendeu aos interesses da elite da cidade que, preocupada com seus novíssimos automóveis, encontrou na criação do grupo uma forma de combater possíveis roubos. Em 1940, eram cerca de 200 menores integrando a guarda, sendo que trinta deles compunham a fanfara do agrupamento.³⁷² Durante o período da Segunda Guerra Mundial, no entanto, com a crise do petróleo, a instituição perdeu muitos dos seus colaboradores financeiros e entrou em crise. Foi quando interveio a Casa do Pequeno Trabalhador, instituição liderada por Silveirinha Adrien desde 1938, e solicitou que o grupo fosse incorporado à instituição. Como parte da Casa, localizada na Rua Major Diogo, Bela Vista, o grupo se manteve atuante até pelo menos 1946.³⁷³



Figura 10: A Banda dos Guardinhas de Automóveis de São Paulo posa para fotografia ao lado da diretora e fundadora da Casa do Pequeno Trabalhador, Silveirinha Adrien, última à direita. *A Era do Povo*, ano I, número 9, 1946, capa.

³⁷¹ *Correio Paulistano*, 16 de abril de 1940, p.5.

³⁷² *Ibidem*.

³⁷³ *A Era do Povo*, ano I, número 9, capa.

Vassourinha, orgulho da Barra Funda

Apesar das iniciativas de estímulo e valorização da atividade musical entre trabalhadores informais das ruas, como os engraxates e guardinhas, a situação enfrentada pelos instrumentistas negros não era nada favorável no campo profissional. No ambiente radiofônico, os músicos negros, em geral, eram designados ao papel de percussionistas, sendo poucas as oportunidades para que se destacassem nos demais instrumentos, como testemunhou o importante compositor e violonista de São Paulo, Zeca da Casa Verde, em passagem registrada por Moraes:

O músico negro, nesse período [década de 1930], na esmagadora maioria das vezes, era encarado no ambiente profissional apenas como um percussionista, em virtude de suas origens culturais e musicais ligadas às várias formas de “batuque”. Gradativamente o estereótipo do “negro batuqueiro” foi sendo construído e consagrado pelo universo musical paulistano. “Seu” Zezinho da Casa Verde diz que só conseguiu tornar-se um músico de rádio como percussionista, e nunca como violonista, compositor ou intérprete. Paraguassu e Aimoré surgiram um dia na Barra Funda atrás de um ritmista para acompanhá-los e acabaram levando Seu Zezinho, que iniciou assim sua vida artística no rádio paulistano.³⁷⁴

Em 5 de junho de 1937, a sessão Radiolândia do *Correio Paulistano* destacou nove artistas de rádio: oito integrantes do *broadcasting* paulistano e um diretor artístico do Rio de Janeiro em temporada na capital paulista. Registrados em notícias e fotos individuais, eram seis homens brancos, duas mulheres brancas e um único homem negro. Entre as imagens das pessoas brancas, seis delas foram clicadas sorridentes, enquanto outras duas foram fotografadas de perfil, sem ser possível notar um sorriso. A imagem da única pessoa negra sugere uma atitude mais sisuda. Trata-se do pandeirista Homero Dias, cuja pose grave contrasta ao seu curioso apelido, Penosa. Homero era profissional da Rádio Record e vinha se notabilizando pelas qualidades musicais, inclusive com passagem pelo Rio de Janeiro. O texto, ainda que elogioso em tom geral, deixa transparecer a maneira como eram considerados os músicos negros no ambiente do rádio paulistano:

Esse moreninho “frajola” que estão vendo, com um pandeiro na mão é um “desacato”, como se diz na gíria radiofônica. E como poderíamos escrever sobre um pandeirista sem aplicar a gíria?...

³⁷⁴ MORAES, José Geraldo Vinci; *Metrópole em Sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade/ Fapesp, 2000, p.93.

Falando-se, então, do “Penosa” é que não podemos, mesmo, deixar de nos sujeitar a gíria.

Homero Dias da Silva é o nome do “Penosa”. Ou melhor, era o nome dele, até um certo dia, em que seus companheiros acharam de lhe dar um outro nome, um nome bem eufônico, ou radiofônico, como queiram. Nesse dia, depois de um regular e geral pileque, o nosso Homero, querendo pedir que tocassem um “fox” da época, aliás o que marcou época – mesmo – o “Deliciosa”, tão ruizinho estava, que – em vez de pedir “Deliciosa”, pediu “Penosa”, talvez pensando, com o pensamento que Baco lhe emprestara, em surrupiar alguma “penosa” por aí...

Mas... o apelido pegou, e trouxe com ele muita sorte ao nosso pandeirista, que em pouco tempo se tornou um dos mais estimados e apreciados de São Paulo.

Recentemente Penosa fez uma temporada no Rio de Janeiro, tendo lá deixado muitos fãs, apesar de lá ser a terra dos “bambas” desse pequeno instrumento, sem o qual a nossa música popular não teria molho”.

Atualmente Penosa está “desacatando” na PRB-9, Rádio Record, a estação que possui um dos melhores regionais do Brasil.³⁷⁵



Figuras 11 e 12: À esquerda, a sessão Radiolândia, do *Correio Paulistano*, destacando algumas figuras proeminentes do *broadcasting* paulistano, sendo 8 artistas brancos e um único artista negro. À direita, o detalhe da foto do pandeirista Homero Dias, o único registrado em atitude rigorosa. *Correio Paulistano*, 5 de junho de 1937, p.6.

O tom brincalhão do texto dedicado a Homero contrasta ao aspecto formal e efusivo empregado na descrição dos demais artistas. Em nenhuma outra nota são empregadas gírias. Nesse sentido, a sugestão do jornalista de que não seria possível escrever a respeito de um pandeirista sem utilizar gírias, coloca Homero e os demais músicos especialistas no instrumento em um lugar diferente, aproximando-os da informalidade. O uso da expressão

³⁷⁵ *Correio Paulistano*, 5 de junho de 1937, p.6.

“moreninho”, no diminutivo, ao invés de “negro” ou “moreno”, alimenta uma pretensa intimidade com o artista retratado, conduzindo novamente a uma informalidade que reforça o estereótipo, corrente na época, de que aos negros somente é cabível a função de músico percussionista. “Penosa”, aliás, era um jargão da época para “galinha”. A sugestão do repórter, ainda que galhofeira, de que Homero pudesse ter trocado o nome do fox porque estivesse interessado em “surrupiar alguma ‘penosa’ por aí”, certamente não contribuía para amenizar as teorias racistas, então disseminada entre estratos da elite paulistana, de que os negros teriam tendência “natural” para cometer crimes, comportamento potencialmente acentuado pelo uso de bebida alcoólica, vício ao qual teriam propensão, segundo as mesmas teorias.³⁷⁶

Segundo a reportagem, Homero integrava “um dos melhores regionais do Brasil”. O grupo, formado na Rádio Record, teve grande destaque acompanhando na emissora nomes importantes da música nacional da época, como Francisco Alves, Isaurinha Garcia, Silvio Caldas, Mario Zan e Neide Fraga, entre outros.³⁷⁷ Em 1937, sob comando do violonista Armandinho, o grupo era formado por Armandinho e Antônio Rago, aos violões; Zezinho, que se dividia entre cavaquinho e violão tenor; Ernesto, na flauta e Sute, que compunha o naipe percussivo ao lado de Penosa. Como se observa na fotografia publicada no livro de memórias do violonista Antônio Rago, dos seis integrantes do conjunto, quatro eram negros.

³⁷⁶ Sobre as referidas teorias, ver: SILVA, José Carlos Gomes da; *Os Sub Urbanos e a outra face da cidade. Negros em São Paulo 1900-1930. Cotidiano, Lazer e Cidadania*. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. Departamento de Ciências Sociais, 1990. As relações entre racismo e criminalidade em São Paulo na primeira metade do século XX foram analisadas por Boris Fausto em pelo menos dois livros, publicados em momentos diferentes da trajetória do historiador: *Crime e Cotidiano: A criminalidade em São Paulo (1880 - 1924)*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2014 e *O crime do restaurante chinês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

³⁷⁷ RAGO, Antônio. *A longa caminhada de um violão*. São Paulo: Editora Iracema, 1986, pp.23-25. O violonista Zezinho, mais tarde, se popularizaria internacionalmente como músico da cantora Carmen Miranda e como dublador do personagem Zé Carioca, dos estúdios americanos Walt Disney. MORAES, José Geraldo Vinci; *Metrópole em Sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade/ Fapesp, 2000.



Figura 13: Durante os anos de 1936 e 1937, o Regional da Record era formado por (da esquerda para a direita, começando pelo alto): Sute, Ernesto e Penosa, Rago, Zezinho e Armandinho (líder do grupo). Fonte: RAGO, Antônio; *A longa caminhada de um violão*, Editora Iracema, 1986, p.25. Destaque para o curioso instrumento empunhado pelo percussionista Sute, chamado “tan-tan”. Era bastante utilizado pelos diversos regionais da época, sendo percutido com baquetas, como uma caixa surda. Era o instrumento mais grave das formações regionais, até a propagação do surdo, ocorrida no final dos anos 1940.

Além de compor os grupos regionais, músicos negros também ocupavam os microfones das rádios como intérpretes. O cantor Henricão foi um dos artistas que cantou na Record durante os anos 1930, com o acompanhamento do regional oficial da emissora. O artista fez parte da pequena parcela de artistas negros a alcançar posição de destaque no rádio em São Paulo durante o período, tendo sido um dos primeiros a triunfar. Após trilhar carreira como jogador de futebol, atuando como goleiro na equipe do Corinthians, Henrique Felipe da Costa, paulista de Itapira, conseguiu fama como cantor e compositor na Rádio Record, no início dos anos 1930, após atuar por alguns anos no Cordão do Vai-Vai. A convite do produtor César Ladeira, fez dupla com a cantora Risoleta obtendo grande sucesso em São Paulo. Em meados da década, Henricão, como ficou conhecido, foi contratado por uma

emissora carioca e prosseguiu carreira na capital do país, formando famosa dupla com a cantora Carmen Costa (♪).³⁷⁸

Quando Henricão estava de mudança para a capital do país, em 1935, outro cantor negro iniciava a carreira no rádio paulistano. Nascido na Barra Funda, Mário Ramos de Oliveira se destacou aos doze anos, cantando justamente sob o acompanhamento do regional da Rádio Record, emissora onde ganhou o apelido pelo qual se tornaria famoso, Vassourinha. Chegou a gravar discos e cantar em espetáculos ao lado dos principais nomes da música nacional da época, como Carmen Miranda e Almirante, tendo se apresentado no Rio de Janeiro. Quando começava a desfrutar de reconhecimento e fama, no entanto, teve uma morte trágica em decorrência de tuberculose óssea. Era 1942 e ele contava dezenove anos. Assim foi interrompida a carreira breve, porém intensa, de Vassourinha (♪).³⁷⁹

Em fevereiro de 1946, Túlio de Lemos, o radialista que escreveu a reportagem “O canto dos engraxates paulistanos” e que por pouco não faleceu de tuberculose óssea, levou a trágica história da morte de Vassourinha para o rádio, como enredo de fundo em um dos episódios do programa de contos radiofônicos *Ruas de São Paulo*, do qual era roteirista. Para escrever o trecho final do episódio, Túlio imaginou como teria sido a recepção da notícia da morte do sambista entre os moradores da Barra Funda, bairro onde Vassourinha nasceu. Narrando a história sob a perspectiva da chegada de um migrante negro em São Paulo que é recebido por seus pares de cor na Barra Funda, sendo apresentado aos moradores e trabalhadores do bairro, assim como seus espaços e dinâmicas, o radialista cita a figura de Vassourinha como um ícone entre os populares, fonte de orgulho para quem morava na região. Sem apelar para estereótipos exagerados ou excesso de drama, o roteiro aborda aspectos da musicalidade do bairro, assim como as principais formas de ocupação profissional da população, passando por alguns dos temas analisados nesta tese. Em um trecho do roteiro, o personagem principal está conhecendo a rua e acaba se deparando com um encontro musical:

Duas: Tu não queres entrar?

³⁷⁸ (♪) No final dos anos 1940, Henricão gravou a canção *Cruz do Pecado* em duo com a cantora Rosa Maria. Os cantores foram acompanhados na gravação por Rago e Seu Conjunto. É possível ouvir a canção através do link: https://drive.google.com/file/d/1VLRegxOivbR5GX9u0NxjxpOP6hCOBJID/view?usp=share_link

³⁷⁹ (♪) Vassourinha gravou 6 discos ao longo da carreira. Em um deles, de 1942, registrou o samba *Amanhã tem baile*, gravado no Rio de Janeiro, pela gravadora Columbia, com acompanhamento do Conjunto de Benedito Lacerda: https://drive.google.com/file/d/1V2l0kXq1lfCxGzuhrXOjP443hp01N1R6/view?usp=share_link

Um: Mas eu não conheço ninguém desta casa. Ia passando por aqui, parei pra ouvir aquele pessoal tocar. É uma festa?

Duas: (rindo) Festa? Batucada, aqui na rua Barra Funda, é coisa que a gente ouve toda a hora! Estou vendo que tu não és daqui.

Um: Não sou.

Duas: Então tu precisas aderir á rapaziada. A música é a felicidade dos negros.

Um: Você mora aqui, nesta casa?

Duas: Não. Moro no Palácio das Águias.

Um: Pois eu também, desde hoje.

Duas: Está muito bem. Vamos entrar, que eu te apresento pro pessoal.

ORQUESTRA: A ESCOLA DE SAMBA SOBE E VAI ATÉ O FIM.

Duas: Escuta, gente! Temos mais um companheiro! É este aqui! Chegou hoje e quer aderir!

Dois: O que é que tu tocas?

Um: Eu?

Dois: É. Instrumento de corda?

Um: Eu não toco nada.

Dois: Nada?

Três: Então como é que tu vives, negro? Aqui na Barra Funda todos tocam alguma coisa. É preciso.

Um: Por quê?

Três: É o melhor jeito da gente esquecer as tristezas da vida. E é preciso a gente mostrar pros branco que só nós somos capazes de fazer samba de verdade.

Um: Um dia, quem sabe aí eu viro músico? Por enquanto preciso trabalhar.

Dois: Isto é sopa, negro! Trabalho não falta.

Um: Vocês me arranjam alguma coisa?

Dois: Claro! Vai com a gente, amanhã pra feira. A gente vive muito bem carregando a cesta das grã-finhas.

Três: Se você quiser, pode trabalhar na estação da Barra Funda, descarregando vagão de banana. A gente ganha uns cobres e uns cachos de banana, que vende pros quitandeiros.

Um: Um camarada que falou comigo, há pouco, me disse que a turma daqui vive de roubar...

Três: Isto é de negro sujo. A gente trabalha de verdade. Agora, nós estamos cantando, mas já demos duro de manhã.

Um: Assim me serve.

Três: Tu precisas saber que trabalho não falta. E quando a coisa aperta a gente pega uma caixa de engraxate, senta numa esquina e a gaita vem mesmo.

Dois: Mas o principal é a gente cantar. Tu sabes que o Vassourinha é da rua Barra Funda?

Um: Vassourinha? Um cantor do rádio, não é?

Dois: O maior! Vassourinha é o orgulho da Barra Funda! Agora ele tem um bocado de cartaz, mas não esquece a gente. Tem também o Alvaristo, que é um violão colosso, tem o Mattozo...

Três: E tem os cordões que abafam no carnaval.

*Dois: Senta aí! E pega aquele pandeiro! Assim tu vais treinando, enquanto a gente sapeca uma batucada! Vamos, pessoal!*³⁸⁰

Durante o programa, Túlio de Lemos aborda muitos dos aspectos já delineados nesta tese a respeito do bairro da Barra Funda e seus habitantes. Tanto a relação com a música e com o samba em especial, como também as diversas atividades informais desempenhadas por homens nos espaços públicos, como carregadores de trem ou engraxates. Na medida em que a cidade de São Paulo se transformava rapidamente e o rádio se tornava cada vez mais popular, se aproximando ainda mais da linguagem do ouvinte, jornalistas e roteiristas passaram a buscar inspiração no universo urbano e em seus personagens para escrever reportagens, contos, esquetes e novelas. Durante toda a década de 1940, jornalistas e radialistas transitavam pelas ruas do centro e dos bairros mantendo ouvidos atentos, na intenção de levar para as ondas radiofônicas os sons, falas e sotaques das esquinas da cidade. Osvaldo Moles foi um deles e Túlio de Lemos também. Nos anos 1940, ambos atuaram criando e escrevendo programas e roteiros fictícios baseados em cenas e personagens reais pinçados da trama urbana. Roteirizado por Lemos, o programa *Ruas de São Paulo* estreou na Rádio Tupi em 1946, apresentando a diversidade social e cultural da cidade e contando histórias inspiradas nos habitantes de bairros paulistanos como Barra Funda, Vila Mariana e Liberdade. “Em cada esquina um drama ou uma comédia” era o lema do programa e a orquestra contava com direção musical do maestro Spartaco Rossi. Os contos radiofônicos duravam meia hora e eram transmitidos semanalmente, em horário nobre, às quintas-feiras à noite.³⁸¹

Após circular pelas ruas, parques, pelo Municipal e até pela Feira das Indústrias, a musicalidade dos engraxates paulistanos alcançou também as rádios, embora não exatamente na voz e nem no ritmo dos protagonistas das batucadas na Praça do Correio. Em um outro episódio do programa *Ruas de São Paulo*, chamado “Parque da Luz”, Lemos roteirizou um encontro fictício entre um migrante recém-chegado do interior e o solidário engraxate ambulante “Nêgo”, experiente trabalhador das ruas, que ao ver o novo amigo em apuros na cidade grande, o ajuda a “se virar” e ganhar alguns trocados como engraxate. No final do expediente “Nêgo” batucava e cantava samba com seus colegas de trabalho, assim

³⁸⁰ Roteiro do programa “Ruas de São Paulo”, criado por Túlio de Lemos. O roteiro foi acessado por meio de fotos do acervo do pesquisador Irineu Guerrini Jr., biógrafo do radialista, a quem agradeço por ter compartilhado esse material.

³⁸¹ GUERRINI JR. Irineu; *Túlio de Lemos e seus admiráveis roteiros: rádio, arte e política*. São Paulo: Terceira Margem / FAPESP, 2013, pp.18-19, p.32.

como fazia José Pereira, o engraxate verídico que Lemos encontrou no Viaduto do Chá em 1941.³⁸²

Enquanto José Pereira fazia batucada com seus colegas na Praça do Correio e a Barra Funda celebrava o sucesso de Vassourinha, um cantor italiano de músicas napolitanas circulava pelas ruas da cidade vendendo peixes. Diferentemente do engraxate negro, ele sonhava com a chance de cantar no rádio, algo que estava impedido de acontecer durante o período em que o Brasil tomou parte na Segunda Guerra Mundial, entre 1942 e 1945. Com a proibição da veiculação de músicas dos países do Eixo nos cinemas, rádios e teatros, a música italiana e seus adeptos foram silenciados. Mas tão logo foi baixada a censura, a partir de 1945, uma profusão de novos artistas italianos foram contratados por emissoras da cidade, dando vazão à demanda reprimida. Esse fenômeno foi batizado pelo jornalista Egas Muniz de “Avalanche Itálica”.³⁸³

Tonio Tonini e a “Avalanche Itálica”.

O contexto da Segunda Guerra Mundial, iniciada na Europa em 1939, somado ao envolvimento dos Estados Unidos no conflito a partir do final de 1941, trouxe desdobramentos para a musicalidade das ruas e das rádios paulistanas. Desde março de 1942, quando navios mercantes brasileiros foram atacados por submarinos alemães e o governo Vargas abandonou a posição neutra, uma parcela expressiva da imprensa nacional tomou parte em uma campanha, liderada pelo Governo Federal, de perseguição aos italianos, alemães e japoneses residentes no Brasil. Sob acusações, quase sempre desacompanhadas de provas, de que indivíduos desses grupos estariam apoiando e cedendo informações aos seus governos patrícios, populares advindos dos países do Eixo, formado por Itália, Alemanha e Japão, passaram a ser malvistas por uma parte expressiva dos governantes e da população nacional. A tensão entre nacionais e estrangeiros se agravou ainda mais quando, em agosto de 1942, Getúlio Vargas, atendendo à pressão do governo americano e de parcela expressiva da opinião pública, declarou a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial para

³⁸² Este interessante conto radiofônico foi analisado na dissertação de mestrado deste autor. Ver: SANTOS, André Augusto de Oliveira. “Vai graxa ou samba, senhor?” - A música dos engraxates paulistanos entre 1920 e 1950. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. 2015.

³⁸³ A primeira ocorrência do termo que consegui identificar é do dia 4 de março de 1945, sendo empregada pelo colunista de rádio Edú no *Correio Paulistano*. Os créditos a Egas Muniz, pela invenção do termo, foram concedidos em 26 de julho de 1945, pelo mesmo Edú, também no *Correio Paulistano*. 4 de março de 1945, p.10 e 26 de julho de 1945, p.12.

combater as potências do Eixo ao lado dos Aliados, estes formados, em suas principais potências, por Inglaterra, França, Rússia e E.U.A. A imensa população italiana na capital paulista passou a sofrer as consequências do desgaste da imagem do país de origem e do rompimento da amizade entre as duas nações. Uma das medidas que impactou diretamente a cultura musical da cidade foi a proibição da veiculação de obras musicais de compositores italianos, alemães e japoneses nas rádios, teatros e cinemas.³⁸⁴

Nas ruas paulistanas, o italiano Antônio Bocci enfrentava dificuldades para alimentar a família e garantir a um de seus filhos, que estava doente, acesso aos medicamentos necessários. Dono de uma bela voz, Bocci cantava desde os 8 anos, quando chegou a se apresentar para uma plateia circense. Mais tarde, aos 16, tentou a sorte na Record e nos anos seguintes fez participações em programas humorísticos de Tom Bill na Rádio São Paulo, sem grande destaque. No início dos anos 1940, fazia pleno uso da sua potência vocal encarando jornada dupla: peixeiro durante o dia e cantor de circo à noite. A duras penas, apregoando peixe pelas ruas e cantando em espetáculos no Circo Seyssel, o cantor, que mais tarde obteria sucesso sob o pseudônimo de *Tonio Tonini*, garantia o sustento da família e conseguia comprar os remédios para o filho enfermo. Em março de 1946, a trajetória do cantor foi destaque no *Correio Paulistano*:

Plateia das Ruas

E, assim, durante dois ou três anos, Tonini passou a ter, diariamente outra plateia que apreciava a sua voz e comprava peixe porque o peixeiro cantava bem. E, com isso, Tonini ia ganhando o dinheiro de que tanto necessitava. (...) Todas as manhãs, em cima de uma carroça, surgia nas ruas da cidade para gritar a toda força dos pulmões: “Peixeirooo”, “Tainha fresca”, “Sardinha fresca”, etc. O timbre de voz atraía a atenção de muitas donas de casa e de transeuntes e muitos estranhavam que aquele peixeiro poderia ser cantor de rádio. Mal sabiam, porém, que esse peixeiro, que pela noite cantava no circo e de manhã bem cedinho vendia peixe, estava ganhando o necessário para pagar os médicos e comprar remédios para o seu filhinho doente. (...)

Quando o peixe encalhava...

Havia ocasiões em que o negócio de peixe não dava certo. Surgiam os pedidos de seus conhecidos: “Tonini canta uma canção”. – Mas, eu ainda não ganhei o dia, como vou cantar!?”, respondia. “Não faz mal, insistiam, canta que nós daremos um jeito”. E, assim, o famoso cantor entoava algumas melodias e, no final, esvaziava a sua carroça. Ao contrário do que se possa pensar, Tonini cantava

³⁸⁴ Até mesmo as cores da bandeira do país de Giuseppe Verdi passaram a ser malvistas, como aconteceu com o Grupo Carnavalesco Barra Funda, que desfilava de verde e branco e teve que passar a desfilhar apenas de verde, e com a equipe de futebol do Palestra Itália, que no mesmo ano mudou de nome duas vezes. Primeiro para Sociedade Esportiva Palestra de São Paulo e depois para Sociedade Esportiva Palmeiras e foi levada a abandonar em seu uniforme o uso das três cores da bandeira italiana. CAMPOS JR., Celso de; 1942: *O Palestra vai a guerra*. São Paulo: Garoa Livros, 2012.

*canções napolitanas, fados portugueses e músicas brasileiras e todas elas provocavam os mesmos aplausos.*³⁸⁵

A voz e a música aparecem na reportagem como elemento de comunicação e ao mesmo tempo de sedução. O pregão vindo da rua anunciava a presença do peixeiro, chegando aos ouvidos dos transeuntes distraídos e das pessoas no interior das suas residências. Potência e timbre constituíam elementos de extrema importância para o sucesso da empreitada, pois quanto mais alto o volume do pregão, maior distância alcançava. Com um timbre de voz característico, aliado a uma melodia original, o pregoeiro tornava reconhecível, até mesmo a longas distâncias, o anúncio da sua mercadoria. As canções ajudavam a vender seus produtos quando a “maré não estava boa”. Ao começar a cantar, Bocci atraía pessoas que se juntavam em torno dele e a aglomeração, por sua vez, fazia aumentar o número de curiosos, que se tornavam potenciais consumidores. Não é difícil imaginar, como a própria reportagem sugere, que muitos terminavam comprando peixes por apreço ao seu talento musical.

Quando, por razões externas, o trabalho como peixeiro deixou de garantir lucro suficiente para sua família, Antônio retomou a profissão de sapateiro, seu primeiro ofício. Foi quando ouviu de seu então patrão uma provocação semelhante à que Tulio de Lemos jogou para o engraxate José Pereira:

Volta à banca de sapateiro

Aconteceu que, embora continuando a cantar, a sorte estava demorando muito para sorrir. O peixe, com a “Coopesca”, deixou de ser bom negócio. Voltou à banca de sapateiro, profissão aliás que era a sua. É um ótimo oficial. Enquanto cortava ou costurava, Tonini entoava as suas canções prediletas e a de seus companheiros. O seu chefe, num dia, chamou-o de parte e lhe deu incentivo: “Rapaz, você está errado. Deixe a banca de sapateiro e vá ganhar no rádio”. Ele pensou mais seriamente no assunto e... [...]

Da banca de sapateiro foi para um “grill-room” de São Paulo. Daqui para diante passou a viver melhor. Cantava somente e podia sustentar a família porque ganhava, mais ou menos, bem. [...]

Depois de pouco tempo, veio o “estouro” no rádio paulista. Havia tempos que não se oferecia audições de canções napolitanas e a Gazeta apresentou um intérprete desse gênero: Tonio Tonini. Ou porque há muito não se oferecia audições desse gênero, ou por qualquer outro motivo, o fato é que Tonio Tonini venceu desde os primeiros programas. “Abafou”, tornou-se o ídolo da grande colônia italiana de São Paulo. Suas audições eram concorridíssimas e o auditório da Rádio Gazeta foi pequeno para comportar o número de pessoas que queria assistir aos seus números...³⁸⁶

³⁸⁵ *Correio Paulistano*, 31 de março de 1946, p.2.

³⁸⁶ *Ibidem*.

A ascensão meteórica de Tonio Tonini no rádio pode ser explicada, em certa parte, pela demanda por músicas e cantores italianos ter se mantida reprimida durante o período em que o Brasil esteve em guerra contra o Eixo. Na medida em que os Aliados invertiam o curso da guerra e avançavam em solo europeu a caminho de Berlim, a permissão do governo brasileiro para que rádios, cinemas e teatros voltassem a veicular repertórios italianos, ocorrida no início de 1945, proporcionou uma verdadeira “Avalanche Itálica” nas emissoras, de acordo com o *Correio Paulistano*.³⁸⁷ Uma profusão de novos intérpretes de músicas italianas invadiram programas radiofônicos. Tonio Tonini firmou contrato com a Rádio Gazeta ainda no final de 1944. Em 30 de novembro, o jornal *Correio Paulistano* noticiou que a partir do ano seguinte o cantor seria acompanhado por uma orquestra especialista no gênero, sob comando do Armando Giglione, em apresentações às segundas e quintas no horário das 22h.³⁸⁸ Destacando-se também em outros estados, em setembro de 1945 Tonini foi convidado para ir ao Rio de Janeiro fazer temporada de um mês na Rádio Guanabara, além de gravar canções em discos.³⁸⁹

A reportagem que contou a história de vida de Tonini, intitulada “De peixeiro e sapateiro a ‘astro’ do rádio” foi publicada no *Correio Paulistano* em 31 de março de 1946, mais de um ano após a estreia do cantor na Gazeta, indicando que ele foi capaz de se manter por anos com relativo sucesso. Sem poupar elogios, o jornal chegou a cravar o nome de Tonini, possivelmente com uma certa dose de exagero, como o “mais famoso do nosso ‘broadcasting’”:

Nos últimos tempos, um dos cantores de rádio de São Paulo que maior número de admiradores conquistou e que se tornou, por isso mesmo, o mais famoso do nosso “broadcasting” é Antonio Bocci, seu verdadeiro nome – isto é, Tonio Tonini – seu pseudônimo. Surgiu n’ ‘A Gazeta’ numa ocasião oportuna, ou seja, foi o primeiro intérprete de música napolitana a surgir depois de levantada a proibição de aproveitamento, pelo rádio, cinema ou teatro, de músicas dos países do “Eixo”. A colônia italiana de São Paulo estava com saudades dessas músicas e as aguardava com grande ansiedade. A “A Gazeta”, apresentando Tonio Tonini, satisfez, plenamente, esse público enorme. Numa velocidade vertiginosa, Tonio Tonini conquistou fama e popularidade como a poucos foi dado alcançar. Seus programas atraíam verdadeiras multidões e não havia espaço para todos no auditório...³⁹⁰

³⁸⁷ *Correio Paulistano*, 26 de julho de 1945.

³⁸⁸ *Correio Paulistano*, 30 de novembro de 1944, p.6.

³⁸⁹ *Correio Paulistano*, 23 de setembro de 1945, p.14.

³⁹⁰ *Correio Paulistano*, 31 de março de 1946, p.2.

As diversas publicações sobre Tonio Tonini indicam que ele não foi apenas um cantor que se beneficiou da “Avalanche Itálica”. Suas qualidades foram reconhecidas e, considerando o tempo que permaneceu em destaque, é provável que se tratava de um bom cantor. Durante o ano de 1947, o italiano continuou em alta. Gozando de grande popularidade, após duas longas temporadas na Gazeta, intercaladas por pequenos períodos no Rio de Janeiro, o intérprete foi contratado pela Rádio Record, uma das mais destacadas da cidade, e tornou-se colega de Adoniran Barbosa e Osvaldo Moles. Naquela que se proclamava “A Maior”, Tonini se apresentava em horário nobre, antecedendo outro cantor de destaque do rádio paulistano, o gaúcho Caco Velho, intérprete e compositor de sambas que também vinha gozando de enorme prestígio.



Figura 14: Destaque de peça de divulgação da Rádio Record publicada no *Correio Paulistano*, em 13 de setembro de 1947.

O fenômeno da enxurrada de cantores italianos contratados pelas rádios paulistanas não passou ao largo das críticas. Durante o ano de 1945, um colunista que assinava como Edú publicou diversas linhas recriminando a quantidade exagerada de músicas italianas no repertório das emissoras paulistanas.³⁹¹ Na opinião do jornalista, muitos dos novos intérpretes de músicas napolitanas não possuíam qualidade suficiente para cantar no mais popular meio de comunicação da época.³⁹² Além disso, o excesso de protagonismo dedicado as vertentes musicais estrangeiras implicava em pouco espaço para a música brasileira, em especial aquelas reunidas sob o guarda-chuva do “folclore”:

³⁹¹ *Correio da Manhã*, 26 de julho de 1945, p.12.

³⁹² Não fica claro se Tonio Tonini seria um daqueles com pouca qualificação, segundo visão do crítico. Aparentemente, o colunista não colocava Tonio Tonini no grupo, pois, em 10 de março de 1946, publicou uma nota elogiosa sobre o cantor no *Correio Paulistano*. “Edú” mudou de ideia ou Tonini sempre se constituiu uma das exceções em meio à “avalanche itálica”.

As nossas músicas desprezadas

Caros leitores, vocês “ouviram por aí” o folclore brasileiro? Poucos poderão responder afirmativamente, pois nos últimos tempos, uma ou outra emissora paulista irradia uma vez ou outra, discos de tão apreciado gênero... Em compensação, a “avalanche itálica” predomina, o tango prevalece, o fox, o swing, a rumba, enfim, todas as músicas estrangeiras são ouvidas a todo momento... em prejuízo daquilo que é nosso e devia ser zelado pelas nossas mais poderosas forças e, entre elas, o rádio.

É incrível o pouco caso de muitas emissoras paulistas que parece terem preocupação de deixar de lado as canções brasileiras, muitas tão aproveitadas pelas estações do estrangeiro. O folclore, por exemplo, desapareceu e não se sabe qual o seu paradeiro. É possível que esteja sendo muito bem explorado em outras plagas, não aqui em São Paulo...³⁹³

Eram pertinentes as críticas de Edú. Ao mesmo tempo em que acontecia nas rádios o fenômeno da “avalanche itálica”, as ruas paulistanas pulsavam musicalidades que nem sempre encontravam acesso e espaço na programação das emissoras. Na mídia impressa, por outro lado, houve jornalistas preocupados em registrar, não exclusivamente o folclore paulista, quase sempre associado ao contexto rural, mas também as musicalidades das ruas e malocas do ambiente urbano. Depois da desapropriação do antigo Largo do Rosário, que até o começo do século XX foi um dos espaços de encontros musicais entre paulistanos negros, as musicalidades afro-paulistas se disseminaram pelas bordas e periferias da capital, circulando pelas vielas, praças, porões e cortiços, muitas vezes ocupando e disputando também a área central, apesar das constantes repressões a que estiveram submetidos. Sob a ótica de jornalistas e radialistas brancos, sambistas negros foram retratados em programas de rádio, crônicas, reportagens e fotografias. Examinando as condições de produção desses documentos e recuperando as trajetórias dos seus agentes, foi possível trazer à tona, além das tradições e sonoridades que caracterizavam a cultura urbana, os conflitos e contradições que permeavam as relações entre negros e brancos em São Paulo e compunham as diferentes sensibilidades em disputa.

O capítulo a seguir avança no tempo e aprofunda o debate em torno da maneira como sambistas negros foram retratados na imprensa paulistana, analisando, entre outros documentos, um ensaio fotográfico produzido por Avelino Ginjo, fotojornalista que se mostrou interessado pela cultura musical da cidade. Em meados da década de 1940, ele trabalhava para o conglomerado dos Diários Associados, publicando suas fotografias em diferentes veículos do grupo, muitas vezes registrando cenas do cotidiano, profissões

³⁹³ *Correio Paulistano*, 13 de maio de 1945, p.6.

urbanas e atividades sonoras. Em 1946, Ginjo produziu um ensaio fotográfico que foi veiculado naquele que era, na altura, o principal semanário do país, a revista *O Cruzeiro*. As imagens registraram um encontro entre sambistas negros na região das Perdizes, em meio a um terreno desocupado. E foi justamente uma casa abandonada e a sensibilidade dos seus moradores o tema da canção que proporcionou o primeiro sucesso nacional da parceria entre o compositor Adoniran Barbosa e os intérpretes Demônios da Garoa, firmada no começo dos anos 1950. Além de apresentar as fotografias de Avelino Ginjo, o próximo capítulo narra como os encontros musicais entre engraxates ambulantes nas ruas paulistanas estiveram relacionados ao sucesso de *Saudosa Maloca*, em 1955.

Capítulo IV – “Construímos nossa Maloca”

O samba da morte

Em 1946, enquanto Túlio de Lemos narrava ficcionalmente no rádio a recepção da notícia da morte de Vassourinha pela comunidade da Barra Funda, uma dupla formada por jornalista e fotógrafo cobria, para uma importante revista nacional, a suposta morte de um outro sambista paulistano, menos famoso que Mário Ramos, porém igualmente importante e considerado entre seus companheiros de bairro. O sambista Zico Surdo não era destaque nas rádios paulistanas e sua fama não ia muito além do “Morro do Papagaio”, onde fazia parte da escola de samba, mas o seu falecimento mobilizou uma cerimônia de velório bastante sonora, chamada Gurufim, que se alongou noite adentro até raiar o dia, no bairro das Perdizes.

*Gurufim, leitor, segundo me explicou o meu amigo Renatinho Cinzento é uma “brincadeira pra distrair o velório”. Trata-se de um rito fúnebre, estranho e bárbaro, regado a cachaça e a café. É uma deferência especial, uma homenagem esquisita dos pretos vivos ao companheiro morto.*³⁹⁴

A reportagem que descreveu o suposto velório de Zico Surdo, publicada na revista *O Cruzeiro* em 14 de setembro de 1946 e intitulada “Gurufim – o samba da morte”, foi assinada pelo jornalista Nelson Mota e acompanhada por dez fotografias de Avelino Ginjo.³⁹⁵ Um dos mais importantes semanários em circulação no país, com sede no Rio de Janeiro, *O Cruzeiro* fazia parte do conglomerado de comunicação Diários Associados, liderado pelo empresário Assis Chateaubriand e na altura era considerado um dos principais veículos do grupo, com grande sucesso de vendas, colocando nas ruas cerca de 100.00 exemplares por edição. A matéria se enquadra no padrão das “grandes reportagens” que marcaram a linha editorial da revista a partir de 1943, quando o francês Jean Manzon assumiu a responsabilidade pelo setor de fotografia e instituiu um padrão de trabalho baseado na dupla entre jornalista e fotógrafo, inspirado no modelo francês da revista *Paris-Match*.³⁹⁶ Com a mudança, os jornalistas passaram a abordar, em trabalhos de fôlego, temas pouco difundidos na pauta

³⁹⁴ *O Cruzeiro*, 16 de setembro de 1946, p.78.

³⁹⁵ O primeiro contato que tive com as fotografias de Avelino Ginjo publicadas n’*O Cruzeiro* se deu por meio de uma postagem nas redes sociais do historiador e etnomusicólogo Rafael Galante, em março de 2019. Ao colega e amigo, agradeço a maneira generosa com que compartilha suas descobertas.

³⁹⁶ MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil*. [4ª Edição] São Paulo: Companhia das Letras, 2011, pp.355-357.

cotidiana dos periódicos em geral, contando com amplo espaço para fotos. Seguramente, a dupla repórter e fotógrafo que, nessa linha, mais obteve destaque na história do semanário foram David Nasser e Jean Manzon. Embora não desfrutasse do mesmo prestígio de Nasser, que além de jornalista destacou-se também como compositor, Nelson Mota contribuía para a revista desde maio de 1945, cobrindo acontecimentos da cidade de São Paulo em dupla com o fotógrafo Pedro Scheier.

Nascido no bairro das Perdizes em 1921, oriundo de uma família paulista tradicional, Nelson Mota contava 25 anos de idade em 1946.³⁹⁷ Seu avô foi advogado, jurista e político, tendo atuado como promotor, delegado, senador e professor da Faculdade de Direito do Largo São Francisco. Seu pai, Cândido Mota Filho, exerceu grande influência na sua formação e teve atuação destacada na vida política e social paulistana durante a primeira metade do século XX. Fez parte da geração modernista da Semana de 22 e foi amigo de Menotti del Picchia e de Cassiano Ricardo, com os quais integrou o grupo Verde-Amarelo, ao lado de Plínio Salgado. Durante a década de 1930, após romper com Salgado, Cândido Mota Filho atuou na Revolução Constitucionalista, integrou o Partido Republicano Paulista e trabalhou como jornalista no conglomerado dos Diários Associados. No início da década de 1940, durante o Estado Novo, ocupou o cargo de diretor do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda do Estado de São Paulo (DEIP-SP), braço da censura varguista no estado.

Em 1941, aos vinte anos, Nelson Mota foi empregado como auxiliar de gabinete do pai e diversas vezes foi destacado para representá-lo em ocasiões solenes e visitas de autoridades nacionais. Na época, o departamento era frequentado por autoridades importantes da política e da imprensa paulista, contando em seu quadro de funcionários com Jean Mazon, que foi responsável pelo setor de fotografias do órgão até 1943, quando, a convite de Assis Chateaubriand, assumiu o posto de principal repórter fotográfico da revista *O Cruzeiro*. Nesse contexto, Nelson Mota consolidou a rede de contatos que garantiu sua presença, a partir de 1943, como repórter dos diversos veículos do conglomerado Diários Associados, publicando entre 1945 e 1947 na revista *O Cruzeiro*.³⁹⁸

Uma das importantes coberturas produzidas pela dupla Mota e Scheier logo nos primeiros meses trabalhando juntos, foi a de uma cerimônia fúnebre, o velório e sepultamento de Armando de Sales Oliveira, político paulista falecido em 17 de maio de

³⁹⁷ O sobrenome também aparece grafado com dois “t”, Motta. Optei por utilizar com um só “t” justamente para diferenciar do filho, o jornalista, compositor e escritor Nelson Motta Filho.

³⁹⁸ Seguindo a trajetória do pai, Nelson Mota formou-se advogado no Largo São Francisco em 1946 e no final da década abandonou a carreira de jornalista para dedicar-se ao direito. Mudou-se para o Rio de Janeiro com a família na década de 1950.

1945, cujo ritual foi bastante diferente do Gurufim em homenagem a Zico Surdo. Publicada n' *O Cruzeiro* em 2 de Junho de 1945, a reportagem "O Enterro de um Grande Morto" destacou, em tom sóbrio e dramático, a comoção dos presentes na despedida do político, que foi diretor do jornal *O Estado de São Paulo* e ocupou o cargo de interventor federal e governador de São Paulo entre 1933 e 1936, tendo sido uma figura importante para a fundação da Universidade de São Paulo, em 1934. Ao longo do texto, não faltaram adjetivos elogiosos em referência ao falecido, descrito como "grande brasileiro", "grande chefe" e "grande amigo".

O velório foi realizado no prédio da Faculdade de Direito do Largo São Francisco e contou com a presença do então reitor da Universidade de São Paulo, Jorge Americano, como um dos oradores. Para que os populares em vigília no Largo do Ouvidor pudessem acompanhar os discursos, foi instalado um microfone dentro da câmara onde ocorria a cerimônia. Com a ajuda dos alto-falantes alojados no largo, os ruídos internos alcançaram as ruas. Mas apesar dos discursos efusivos e elogiosos, a tônica do evento foi o profundo silêncio, marcante em passagens dramáticas como:

*Quando lá em cima os amigos mais íntimos e os parentes cerraram o caixão, o ruído seco das cravelhas ficou sozinho no meio do silêncio, gritando o seu desespero na agonia daquele instante. Houve uma síncope na respiração de todos. Tudo parou. Tudo, menos o choro convulso que o microfone ampliara. Num segundo plano, quase apagado, o orador começou a falar. Era o reitor Jorge Americano...*³⁹⁹

³⁹⁹ *O Cruzeiro*, 2 de junho de 1945, p.09.

Enterro de um grande morto
 Reportagem de Nelson Mota. Fotos de Pedro Scherer
 Revista *O Cruzeiro*, 02 de junho de 1945; capa e pp.8-11.



Enterro de um grande morto
 Reportagem de Nelson Mota. Fotos de Pedro Scherer
 Revista *O Cruzeiro*, 02 de junho de 1945; pp.9-13.



A imagem que abre a matéria mostra um grupo de mulheres e crianças, de diversas idades, negras e brancas, acompanhando a cerimônia do lado de fora, no Largo do Ouvidor. Algumas miram a câmera. Parece uma tentativa de comover o leitor, captar sua atenção e apontar para a suposta popularidade do político, fator que teria caracterizado a cerimônia, segundo Mota. As demais fotografias de Scheier destacaram as presenças de autoridades ilustres, em geral homens, como Júlio Prestes e Otavio Mangabeira, que acompanharam o cortejo até o Cemitério da Consolação. As demais pessoas negras que aparecem nas imagens, além da foto que inaugurou a matéria, estão sempre à margem, uma discreta mão apoiada em uma mesa de mármore e dois homens negros empenhados no manejo do caixão, possivelmente funcionários do cemitério, por estarem vestindo uniformes. No texto, a única referência direta a uma pessoa negra é quando um oficial do corpo dos bombeiros, descrito como “mulato”, em meio ao silêncio, toca a despedida:

O corpo de Armando de Sales Oliveira ia ser entregue à terra que ele tanto amara. Nesse minuto sagrado, tocado de um profundo misticismo, um bombeiro mulato, com os olhos marejados de lágrimas, enfiou a cabeça entre os ombros dos Srs. Otávio Mangabeira e João Carlos Machado. Ergueu na meia luz o braço esquerdo. E naquele silêncio entrecortado de soluços, tocou com alma a clarinada de despedida. A música vinha do fundo do seu coração e dizia tudo o que São Paulo não conseguiu dizer.⁴⁰⁰

A cerimônia de velório e sepultamento de um membro da elite paulista, realizado na região central de São Paulo, diferiu bastante da maneira como a morte foi simbolizada e ritualizada pela comunidade que residia na região das Perdizes. A começar pela cor dos participantes e pela forma como produziam e se relacionavam com sons durante o evento. Em 1945, ao redor do corpo de Armando Sales, predominou o silêncio, interrompido pontualmente por discursos efusivos, enquanto em 1946, no Gurufim do Zico Surdo, houve cantoria, reza e conversa. Embora as duas reportagens tenham sido escritas pelo mesmo jornalista, a maneira de narrar diferiu bastante de uma para outra. Na primeira, a escolha foi por uma linha descritiva dos acontecimentos, uma certa sobriedade aliada a um tom dramático acompanhado de adjetivos empregados para exaltar o falecido e os convidados ilustres. No segundo texto, Nelson Mota optou por uma linha mais próxima da literatura, oscilando entre a crônica e o conto. Adotou diversas vezes um tom irônico, superior, galhofeiro e exagerado, apelando para o exotismo e utilizando termos desabonadores e preconceituosos para se referir ao morto e seus companheiros, como os adjetivos “bárbaro”,

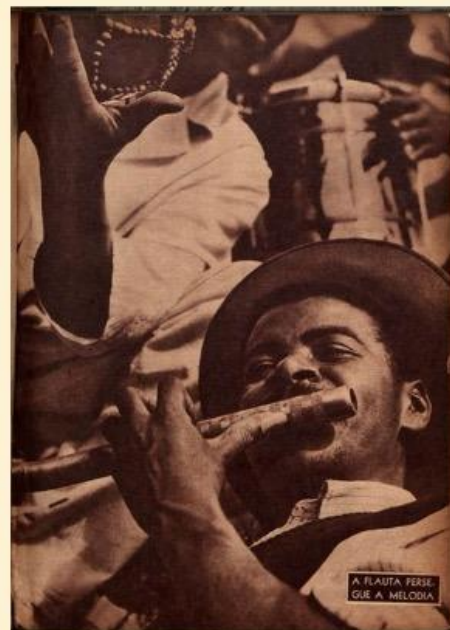
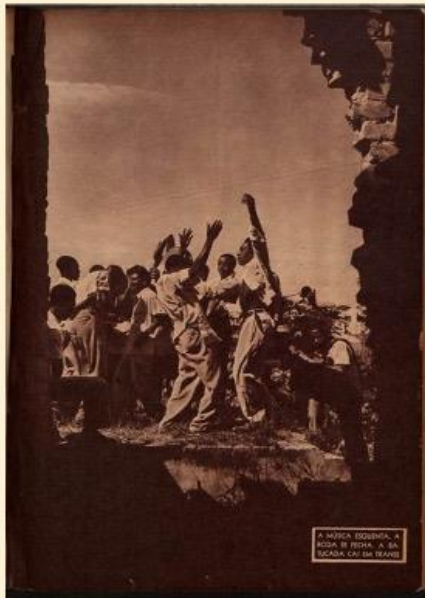
⁴⁰⁰ *O Cruzeiro*, 2 de junho de 1945, p.14.

“estranho” e “esquisita”, empregados na citação que apresentou o significado do termo “gurufim”. No geral, o texto de Mota reforçava a ideologia higienista que vigorava entre setores da elite paulistana da época.⁴⁰¹



⁴⁰¹ Sobre o tema, ver: SILVA, José Carlos Gomes da; *Os Sub Urbanos e a outra face da cidade. Negros em São Paulo 1900-1930. Cotidiano, Lazer e Cidadania*. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. Departamento de Ciências Sociais, 1990, pp.33-36.

Gurufim – O samba da morte
Reportagem de Nelson Mota. Fotos de Avelino Ginjo
Revista *O Cruzeiro*, 16 de setembro de 1946; pp.59-61.



As linhas entre jornalismo e ficção eram tênues na revista *O Cruzeiro* em meados da década de 1940. A empresa oferecia ampla liberdade para seus repórteres carregarem tinta nas adjetivações e dramatizações. Especialmente em assuntos relacionados às culturas indígenas, africanas ou afro-brasileiras, elaborações extravagantes e textos exagerados que reproduziam a ideologia racista corrente na época eram bastante comuns.⁴⁰² Em geral, tais reportagens são fartas em adjetivos desabonadores, quase sempre com finalidade de causar assombro, espanto ou surpresa no leitor, estratégia adotada por Nelson Mota em 1946.⁴⁰³ Ao contrário, quando se tratava de assunto ligado a autoridades políticas ou membros das elites, embora uma certa dramatização fosse possível e até desejável, com a finalidade de aguçar o leitor, a margem para a imaginação costumava ser menor e o tom adotado, em regra, mais respeitoso, como se observou na descrição do velório de Armando Sales em 1945.⁴⁰⁴ Tais distorções, fruto da subjetividade do seu produtor e do período histórico em que esteve inserido, embora não impeçam o historiador de fazer uso da documentação, demandam dele cautela e base teórica para empreender as análises.⁴⁰⁵

O jornalista inicia a reportagem narrando o suposto momento em que a notícia da morte é divulgada entre alguns dos moradores do “Morro do Papagaio”:

⁴⁰² Alguns dos principais exemplos do conteúdo racista da revista foram as famosas reportagens sobre os primeiros contatos dos brancos com os indígenas Xavantes, elaboradas pela dupla Manzon e Nasser, em 1944, assim como reportagens bastante apelativas publicadas depois, sobre diferentes etnias indígenas brasileiras, como no caso de um suposto casamento entre uma mulher indígena e um homem sertanista. TACCA, Fernando de. “O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio”. In: *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. Rio de Janeiro, v.18, n.1, jan.-mar., 2011, pp. 191 – 223.

⁴⁰³ Como muito bem destacou Grada Kilomba, “a língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade. No fundo, através das suas terminologias, a língua informa-nos constantemente de quem é *normal* e de quem é que pode representar a *verdadeira condição humana*”. KILOMBA, Grada; *Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. Agradeço a Sofia Chiavacci pela indicação desta bibliografia.

⁴⁰⁴ Salvo quando se tratava de um desafeto de Assis Chateaubriand, ocasião em que invenções e exageros com a finalidade de mobilizar a opinião pública contra o alvo constituíam a regra. Fora desse contexto, no entanto, o tom adotado ao descrever figuras da elite era bastante moderado. MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

⁴⁰⁵ Conforme afirma Carlo Ginsburg: “O fato de uma fonte não ser ‘objetiva’ (mas nem mesmo um inventário é ‘objetivo’) não significa que seja inutilizável. Uma crônica hostil pode fornecer testemunhos preciosos sobre o comportamento de uma comunidade camponesa em revolta”. (GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.16.) Na empreitada de analisar o discurso de um membro da elite branca sobre uma reunião de negros sambistas em São Paulo, busquei amparo em trabalhos que abordaram a relação entre negros e branco em São Paulo, próximo ao período analisado, como: BASTIDE, Roger e FERNANDES, Florestan; *Branços e Negros em São Paulo*. São Paulo, Global: 2008; SILVA, José Carlos Gomes da; *Os Sub Urbanos e a outra face da cidade. Negros em São Paulo 1900-1930. Cotidiano, Lazer e Cidadania*. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. Departamento de Ciências Sociais, 1990 e DOMINGUES, Petrônio. *Protagonismo negro em São Paulo: história e historiografia*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

Zico Surdo morreu “fofo” no domingo de Páscoa, bem na hora do meio-dia. Tinha um sol descabelado no céu, tinha uma porção de gente na rua quando a Rita Fulô, de vestido branco e boca vermelha, atravessou o beco movimentado e veio, aflita, transmitir a notícia na venda da esquina:

- Pessoal, o Surdo “apitou”. “Apitou” agorinha mesmo. Estou vindo lá da casa dele e deixei o coitado de vela na mão. Me disseram que foi cachaça. Disseram que ele passou o sábado “lavando a égua” na Pompéia e só chegou de manhãzinha “carregado em triunfo”. Às oito horas a negra dele esteve lá no meu “castelo” pra pedir adjutório. O Zico tinha caído de ataque e ela não sabia o que fazer. Não sabia se chamava o doutor, se chamava a ambulância...⁴⁰⁶

É muito difícil acreditar que Nelson Mota testemunhou a cena narrada. O mais provável é que o jornalista, após colher relatos do ocorrido, fez uso de uma dose considerável de imaginação para descrever o suposto anúncio da passagem do sambista. Para tornar a descrição factível e aproximar o leitor do contexto narrado, o autor abusou das gírias, que provavelmente aprendeu durante o contato que teve com os grupos de moradores negros da região. Em 1946, Nelson Mota possuía experiência de mais de três anos de serviços prestados para os Diários Associados, tendo publicado reportagens sobre a grave questão do aumento dos alugueres em São Paulo e da falta de moradias que assolava a parcela pobre da cidade em meados dos anos 1940.⁴⁰⁷ É bastante possível, portanto, que durante pesquisas para escrever reportagens sobre o tema, tenha se aproximado daquela comunidade de pessoas que viviam em condições precárias, exatamente na região onde crescera, o bairro das Perdizes. E foi justamente realizando a descrição do local, após imaginar como teria sido a recepção do grupo ao trágico anúncio trazido por Dona Fulô, que o jornalista prosseguiu a reportagem:

No Morro do Papagaio tem samba e tem cachaça, tem gíria e tem miséria. Morro mesmo, que é bom, não tem. Papagaio muito menos.

Estive lá outro dia. É um buracão de terra vermelha, espremido entre Perdizes e Pompéia, que esconde nas suas entranhas o resíduo humano da cidade. É um submundo de vidas esbagaçadas, sombrio e sofredor que veio se acabar ali naquela dobra de chão sem dono. Os italianos que moram na Calábria chamam aquele lugar de “Buraco Quente”. Os pretos que lá residem, porém, conhecem-no por “Morro do Papagaio”.⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ *O Cruzeiro*, 14 de setembro de 1946, edição 47, p.57. Tradução das gírias, conforme Mota: fofo = inchado; apitou = faleceu; lavando a égua = fazendo uso de bebida alcoólica; carregado em triunfo = carregado bêbado; castelo = residência.

⁴⁰⁷ Em entrevista, a esposa de Nelson Motta, Xixa Motta, declarou que os dois se conheceram no gabinete do pai do Nelson, na época diretor do DEIP-SP. Ela só se interessou de fato pelo pretendente após ler um texto dele, publicado em um dos periódicos dos Diários Associados, chamado “A miséria arranja uma cama”. A reportagem, segundo a entrevistada, era sobre um abrigo construído por um grupo de sem-teto em São Paulo. Tal fato indica que Nelson Mota teve algum grau de aproximação com grupos de paulistanos pobres antes da reportagem do gurufim. A entrevista de Xixa Motta foi publicada na *Revista TPM*, ano 5, n.61, dez. 2006 / jan. 2007, p.16.

⁴⁰⁸ *O Cruzeiro*, 14 de setembro de 1946, edição 47, p.58.

Quando pausou a narrativa para descrever o espaço e localizar o leitor geograficamente, Nelson Mota trouxe elementos propriamente factuais, ao mesmo tempo em que destilou aspectos da concepção higienista que vigorava entre membros da sua classe. Existia uma área das Perdizes, próxima a Pompéia, conhecida como Buraco Quente. E é mesmo crível que o repórter tenha estado lá, até mais de uma vez, pois morava na vizinhança.⁴⁰⁹ Se tal espaço era conhecido como Morro do Papagaio entre seus habitantes, não foi possível apurar. No entanto, é certo que o local não abrigava o “resíduo humano da cidade”, mas pessoas buscando sobreviver após seus ancestrais atravessarem séculos de maus-tratos. Uma das estratégias de resistência entre comunidades afro-brasileiras costuma ser o emprego de denominações próprias, tanto para o espaço que habitam, como para se auto referirem.⁴¹⁰ Então é possível que a comunidade do Morro do Papagaio possuísse, sim, uma maneira inerente de mencionar o espaço comum ao grupo, que certamente foi custoso de ocupar e manter. Trata-se de uma tática empregada por africanos escravizados e seus ancestrais, elaborada desde o século XIX, conforme Robert Slanes:

Uma vez no Brasil, os escravos bantu não teriam demorado a entender que estavam todos sujeitos a praticamente o mesmo tipo de domínio, e que provavelmente passariam toda a vida na nova sociedade como seres limiares. Ao mesmo tempo, e em parte por causa disso, eles teriam percebido suas possibilidades de construir, a partir de uma herança cultural em comum, uma nova sociabilidade na própria soleira da porta que não se lhes abria, e contra aqueles que a mantinham fechada. Nesse contexto, a palavra que os escravos detinham em comum pode ter deixado de ser para eles apenas um significante, revelando afinidades mais profundas, para tornar-se, ela mesma, um dos elementos constitutivos de sua nova identidade.⁴¹¹

O uso de gírias, além de possuir importante valor como elemento constitutivo de uma identidade, conforme apontou Slanes, funciona como estratégia interna a grupos humanos, pois permite que seus membros se comuniquem publicamente sem que estranhos compreendam a mensagem.⁴¹² Assim como denominações próprias e as fantasias

⁴⁰⁹ Nelson Mota nasceu na Rua Bartira, onde morava seu pai, e depois que se casou, em 1944, fixou residência na Rua Ministro Godói, também no bairro das Perdizes, onde esteve localizado até mudar-se com a família para o Rio de Janeiro, no início dos anos 1950.

⁴¹⁰ Talvez o exemplo mais conhecido dessa estratégia de resistência tenha sido o caso da comunidade de Cafundó, na região de Sorocaba. FRY, Peter e VOGT, Carlos; *Cafundó, a África no Brasil: linguagem e sociedade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

⁴¹¹ SLANES, Robert W., “Malungu, ngoma vem!”: África coberta e descoberta do Brasil. In: *Revista USP*, n.12, 1992, pp. 48-67, p.59.

⁴¹² ELIAS, Norbert. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

compartilhadas entre os habitantes do Morro do Papagaio, as gírias possuíam um sentido e um entendimento que certamente escapava à compreensão daqueles de fora da comunidade, inclusive jornalistas brancos. Conforme observado no capítulo anterior, o conceito de “morro” entre sambistas paulistanos na década de 1940 extrapolava o significado geográfico e literal, sendo empregado como sinônimo de periferia, subúrbio ou comunidade.

Rivalidades entre nacionais e estrangeiros constituíam o cotidiano de diversos bairros paulistanos e se manifestavam de modo latente nas regiões em que havia disputa por emprego ou território, como na Barra Funda e nas Perdizes, por exemplo.⁴¹³ A área conhecida como Calábria denominava outro buracão de terra, localizado onde atualmente se encontram as ruas Monte Alegre e Wanderlei. Ali residiam italianos com fama de briguentos e que rivalizavam com negros, acentuadamente em disputas futebolísticas realizadas entre os diversos times de várzea instalados na região.⁴¹⁴

O processo de loteamento e urbanização do Vale do Pacaembu, que demandou ações de corte, aterramento e nivelamento, realizados ao longo das décadas de 1920 e 1930, valorizou os imóveis e terrenos da vizinha região das Perdizes, que no começo da década de 1940, embora em acelerado processo de urbanização, ainda possuía, em algumas das suas regiões, chácaras e áreas alagadiças, principalmente na beira dos rios e córregos.⁴¹⁵ As regiões mais elevadas, que não corriam risco de alagamento, eram habitadas por famílias de classe média, em regra, formadas por pessoas de cor branca. As regiões baixas, menos valorizadas e mais suscetíveis a enchentes, eram aproveitadas por famílias pobres, afrodescendentes, italianas, portuguesas e de outras nacionalidades europeias.⁴¹⁶ Próximo ao antigo córrego da Água Branca (atual Avenida Sumaré), havia um núcleo composto majoritariamente por negros, conhecido como Buraco Quente.⁴¹⁷

⁴¹³ As rivalidades existentes não impediam que ocorressem também interações positivas e eventuais demonstrações de solidariedade entre os dois grupos.

⁴¹⁴ *Perdizes, as glórias da Várzea*, Rudi Bohm, 2006, Brasil.

⁴¹⁵ PACHECO, José Aranha de Assis. *Perdizes, história de um bairro*. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1983. p. 141.

⁴¹⁶ *Perdizes, as glórias da Várzea*, Rudi Bohm, 2006, Brasil.

⁴¹⁷ Em 1946 não existia a avenida Sumaré. O traçado realizado presentemente pela via era ocupado por um córrego, conhecido como Água Branca.

A instalação da capela ocorreu em 1943, no sobradinho da Rua Apiacás alugado pela Paróquia de São Domingos, local que também recebeu o ambulatório. Em 1946 foi iniciada a obra de construção de um novo e maior templo, erguido a partir do ano de 1946.⁴¹⁹ Mas não eram apenas os dominicanos que atuavam na região. No início da década de 1940, o movimento católico mariano da Igreja de São Geraldo das Perdizes vivia sua fase de expansão, congregando jovens católicos, homens e mulheres, de classe média. Com o aumento no número de adeptos, os marianos estenderam suas ações de caridade e assistencialismo por diversas regiões do bairro. A área do Buraco Quente foi justamente uma das que recebeu atenção do grupo:

A certa altura, os marianos passaram a se preocupar com os problemas sociais da época, especialmente no que se referia aos desprotegidos. Criaram, para tanto, um Departamento de Visitas aos Pobres. E ei-los então, rapazolas ainda, levando agasalhos, remédios e vales para a compra de mantimentos pelos cortiços e porões do bairro, inclusive pelas barrocas do Buraco Quente. (...) Certa vez, visitando um italiano velho que vivia sozinho num cubículo nas perambeiras do Buraco Quente, um dos congregados impressionou-se com a desordem e a sujeira do ambiente. Não teve dúvidas: tirou o paletó, arregaçou as mangas e levou a cabo a necessária faxina. (...) Tempos depois, quando o italiano morreu foi uma luta para se promover seu enterro. O carro fúnebre estacionou no alto da Rua Ministro de Gódoi e o tosco caixão de indigentes foi transportado pelos moços a duras penas, morro acima, por picadas agrestes, escorregando aqui, caindo ali.⁴²⁰

A expansão do movimento católico no bairro das Perdizes e as ações de caridade na área do Buraco Quente ocorreram justamente quando Nelson Mota iniciava sua trajetória como jornalista. Seu pai era uma liderança da região, foi Juiz de Paz em Santa Cecília e possuía ligação com os movimentos cristãos. Desse modo, é bastante provável que Nelson Mota tenha atuado ou pelo menos estabelecido contato com tais iniciativas. Inclusive, é presumível que as ações religiosas no bairro tenham servido como porta de entrada para que um jovem de classe média fizesse contato com os habitantes do Buraco Quente e a realidade daquele espaço, colhendo informações para compor sua narrativa. Além disso, a atuação dos jovens marianos auxiliando a transportar o caixão de uma pessoa da comunidade, indica ser plausível que o jornalista tenha observado de perto um gurufim realizado no Buraco Quente, a ponto de convidar o leitor, por meio da reportagem, a acompanhar a cerimônia com ele:

⁴¹⁹ PACHECO, op. cit., p.199. Ainda localizada no mesmo local, A Paroquia Santa Rosa de Lima hoje tem jurisdição própria.

⁴²⁰ Ibidem, pp. 166-167.

Agora, leitor, vem comigo assistir ao mais alucinante de todos os velórios. O corpo de Zico Surdo está estendido, hirto e gelado, sobre alguns caixões de querosene, mal recoberto com uma toalha de xadrez. No cortiço apertadinho, iluminando a lamparina, o despertador de ágape marca 21 horas. Rezas engroladas de qualquer jeito. Cochichos vagos e vagas conversas. Algumas mulheres enxugam lágrimas quentes quando a preta Zenaide, de olhos inchados e testa franzida, espeta nas mãos nodosas do companheiro uma rosa amarela de papel picado.

[...]

No Morro do Papagaio, Gurufim é coisa séria e frequente. Isso posto, vejamos o que aconteceu no “castelo” do Zico Surdo, naquela noite do domingo de Páscoa. Miro Tísico que era o “capitão” (dono do defunto) esteve nas vendas e nas casas e convidou todo mundo pra velar o irmão. Homens, mulheres e crianças. No “furunfos” da esquina comprou cinco litros de caninha, dois quilos de café e uma dúzia de velas. Quando voltou, meia hora depois, o cortiço já estava duro de gente. Parecia uma festa. Um vozerio abafado enchia os cômodos pequenos. Dez e meia. Zenaide preparou o café. Rita acendeu quatro velas. E correu, de mão em mão, a primeira garrafa de cachaça.

Antes da meia-noite começou o gurufim. Em torno do defunto, espichado e indiferente, o “capitão” deu o mote, com voz rouca e arrastada:

- “Gurufim já não está aqui
Gurufim foi pro alto mar”

A sala inteira responde:

- “Foi pro alto mar...”

Do lado da cabeça do morto, um preto espadaúdo, pergunta agora meio cantando:

- “Gurufim está com fome?”

O “capitão” é que responde:

- “Gurufim não come!”

- “Quem come então?” indaga o mulato Macaco.

- “Quem come é tubarão!” responde uma voz no fundo da sala.

- “Tubarão não come!” diz Dito Navio. E ele mesmo pergunta: “Quem come?”

As vozes são como um rio que vai se adensando. A ladainha se desenrola, cadenciada e monótona, pela noite afora. Um cheiro acre de suor e de espermacete inunda o ambiente. A pinga anda depressa. Mas a litania se arrasta como uma reza:

- “Camarão não come. Quem come?...”

Cada preto é um peixe e responde por ele. Oscar é traíra. Isaltino é cascudo. Feijãozinho é lambari. Zico Tatu é bagre e Palmiro Gordo é baleia.

Rita Fulô, afobadíssima, enche as tigelas de café e deixa que elas passeiem de boca em boca. As “latas” devagarinho vão se esvaziando.

- “Acará não come! Quem come?”

A fauna aquática está toda representada. O único peixe estranho é o defunto: gurufim.

- “Gurufim foi pra alto mar...”

Na hora que o sol levanta, o morto está esquecido. A cachaça deu cabo da compostura. Libertou uma porção de gargalhadas debochadas. Acanalhou o gurufim. Tem gente dormindo pelos cantos. Tem gente “morta” aqui e ali. Tem, gente fumando e contando histórias.⁴²¹

⁴²¹ *O Cruzeiro*, 14 de setembro de 1946, edição 47, p.78. Tradução das gírias conforme Mota: furunfos = botequins; lata = litro de pinga. O samba “Porque não veio”, adaptação do sambista carioca Candeia, gravado no álbum *Samba de Roda*, apresenta um texto semelhante ao canto citado na reportagem. Candeia chama pelos

Abstraindo as tentativas do jornalista em causar assombro no leitor, enfatizando aspectos da pobreza material do grupo e pintando a cerimônia como um evento exótico e vulgar, é possível inferir, a partir do relato higienista de Mota, como se organizava o Gurufim, seus elementos e os inúmeros sons que o compunham. A começar pela presença do “capitão”, um familiar ou amigo próximo, neste caso o irmão do Zico, Miro, que ficou responsável pela cerimônia e seus preparos: foi às ruas, convidou a comunidade, comprou as bebidas e velas, iniciou a versaria e respondeu pelo defunto. Miro foi fundamental para garantir o bom andamento da cerimônia. Outro aspecto importante de perceber é que o ritual não fazia distinções; para zelar o morto foram convidados homens, mulheres e até mesmo crianças. Quando retornou dos seus afazeres fora do cortiço, Miro encontrou o local já repleto de pessoas, que não pareciam se importar muito em fazer silêncio. Não é estranho que, diante de tal atitude, o jornalista tenha afirmado que “Parecia uma festa”. Já foi observado no primeiro capítulo que os membros dos estratos mais ricos da cidade de São Paulo se incomodavam, desde o século XIX, com os sons advindos das cerimônias fúnebres realizadas por irmandades negras na região central da cidade. Nesse choque de tradições, houve tentativa de fazer prevalecer na cidade um modelo de cerimônia fúnebre que atendesse ao contexto religioso de origem europeia, onde predomina o silêncio. Assim ocorreu na cerimônia de velório e sepultamento de Armando Sales, conforme cobertura do próprio Mota. No entanto, os negros do Morro do Papagaio, ainda que mantivessem contato com o catolicismo e suas práticas, seguiam um costume bastante diferente, vinculado, certamente, aos ritos fúnebres de etnias africanas do tronco etnolinguístico bantu, da região do antigo Reino do Congo.

Após a chegada dos membros da comunidade e os primeiros goles de cachaça e café, uma espécie de reza profana é iniciada pelo capitão, que conta com a participação dos presentes para entoarem juntos o refrão: “Foi pra alto mar”. A expressão, muito provavelmente, foi empregada como metáfora da passagem entre o mundo dos vivos e dos mortos. Na cosmovisão compartilhada entre diferentes comunidades afrodescendentes da região sudeste, o mar é denominado “calunga grande” e representa a travessia que foi realizada pelos ancestrais do continente africano para o Brasil, assim como também pode

nomes de amigos sambistas: “E a Jovelina veio?” e o coro responde: “Não vejo, não!”, então o solista pergunta novamente: “Porque não veio?” e o coro outra vez: “Não veio, não!” e assim sucessivamente.

simbolizar a viagem de volta, o regresso para “casa” após a morte.⁴²² Sob essa perspectiva, é provável que “foi pra alto mar” seja uma referência à travessia do defunto de volta para a terra dos seus ancestrais.

É possível que nlungu (em kikongo) e ulungu (em kimbundu) sejam derivados da mesma raiz que kalunga, também por metonímia (isto é, que de “rio/mar” tenha-se chegado a “canoa”). Seja como for, para escravos falantes desses três idiomas, ou para povos que compartilhavam sua cultura, “malungo” não teria significado apenas “meu barco”, e por extensão “camarada da mesma embarcação”, mas forçosamente também “companheiro na travessia da kalunga”. Ora, acontece que kalunga também significava a linha divisória, ou a “superfície”, que separava o mundo dos vivos daquele dos mortos; portanto, atravessar a kalunga (simbolicamente representada pelas águas do rio ou do mar, ou mais genericamente por qualquer tipo de água ou por uma superfície refletiva como a de um espelho) significava “morrer”, se a pessoa vinha da vida, ou “renascer”, se o movimento fosse no outro sentido.⁴²³

O que a comunidade do Morro do Papagaio provavelmente estava a realizar, quando cantavam noite adentro ao redor do defunto de Zico Surdo, era ajudar o companheiro a completar a travessia da calunga grande, para que retornasse ao mundo dos mortos, dos ancestrais comuns àquele grupo. A expressão “gurufim”, segundo Câmara Cascudo no Dicionário do Folclore Brasileiro, seria derivada de uma maneira popular de pronunciar a palavra “golfinho”. A obra de Cascudo foi publicada originalmente em 1954 e define assim o termo: “Canto de velório negro em S. Paulo”.⁴²⁴ Para justificar a definição, o folclorista cita justamente a reportagem de Mota.⁴²⁵

⁴²² Diversos autores, nacionais e estrangeiros, abordaram o tema: THOMPSON, Robert Farris, *Flash of the spirit: arte, filosofia africana e afro-americana*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011; SLANES, Robert W., “Malungo, ngoma vem!”: África coberta e descoberta do Brasil. In: *Revista USP*, n.12, 1992, pp.53-54; SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. “Travessia da Calunga Grande: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899). In: *Revista de Antropologia*, 44, 2001.

⁴²³ SLANES, op. cit., pp.53-54.

⁴²⁴ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global 2012.

⁴²⁵ A definição de Cascudo para “gurufim” foi replicada em matérias jornalísticas e trabalhos de pesquisas publicados a partir da década de 1960. Marília T. Barboza e Lygia Santos, em livro sobre o sambista Paulo da Portela publicado em 1989 e que também cita a reportagem de Mota, entrevistou diversos sambistas cariocas sobre o significado da expressão. Todos forneceram definições que não escapam da utilizada pela comunidade do Morro do Papagaio e muitos fizeram referência ao enredo dos peixes. (SILVA, Marília T Barboza da e MACIEL, Lygia dos Santos; *Paulo da Portela; traço de união entre duas culturas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1989, p.27). No entanto, é possível construir outra hipótese para a origem do termo “gurufim”, diferente da proposta por Cascudo. Em livro clássico sobre a presença de culturas africanas no continente americano, Robert Farris Thompson explica que: “Nas tradições metafísicas dos negros americanos, de conjurar e de curar com ervas e raízes, existem palavras e frases que não podem ser rapidamente remontadas a origens europeias. Goofer, uma das palavras mais importantes no trabalho de súplica na América do Norte negra, refere-se à terra de túmulo que é inserida frequentemente num amuleto. No território Kongo, a terra de túmulo é considerada como irmanada com o espírito da pessoa enterrada. Goofer dust – poeira de goofer – remete ao verbo Ki-Kongo kufwa, que significa ‘morrer’”. (THOMPSON, Robert Farris, *Flash of the spirit: arte, filosofia africana e afro-americana*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011, p.109). Seguindo a linha proposta por Thompson, é possível que a expressão “gurufim” tenha

O tema da importância simbólica dos momentos de transição entre o dia e a noite na cosmogonia Bakongo, abordado por Robert Farris Thompson, também é importante de ser recuperado ao analisar o gurufim do sambista Zico Surdo.⁴²⁶ Segundo o historiador norte-americano, vida e morte são entendidos, entre os Bakongo, como continuação de um mesmo ciclo, assim como acontece com o sol, que nasce e se põe sucessivamente. Nesse contexto, a alvorada e o pôr do sol emergem como momentos limiares em que os vivos e os mortos trocam o dia pela noite.⁴²⁷ A partir dessa interpretação, é interessante perceber que a cerimônia do gurufim do Zico Surdo iniciou antes da meia-noite e terminou só no dia seguinte, após o amanhecer.

É no final do texto que Mota esboça uma ligeira reflexão em torno das desigualdades sociais e do estado de desamparo social enfrentado pela comunidade do Morro do Papagaio. A melancolia de Miro, envolto em seus pensamentos, abre espaço para intervenções do narrador com breves elementos de crítica social.

O gurufim de Zico Surdo, porém, acabou sem maiores acidentes. À medida que o dia ia chegando, o pessoal ia saindo. Às 10 horas já não restava quase mais ninguém. A Zenaide foi tratar dos papéis pra poder sepultar o companheiro e o Miro Tísico ficou velando o corpo do irmão. Pensando na morte. E a propósito da morte, pensando na vida. Naquela vida infame que todos eles levavam, triturados pela doença e pelo sofrimento. Lembrou da mãe que era lavadeira, que jamais teve dinheiro pra botar os filhos numa escola. Da mãe viúva, que largava a ninhada entregue às seduções da rua, pra ir ganhar sete mil réis por dia num tanque de Vila Mariana. Lembrou da fome. Da irmã mocinha que tinha morrido do peito. Lembrou também do Zico que queria ser alfaiate, e que de pobre nunca pode aprender o ofício. Ficou pensando...

O enterro saiu as três horas e foi se arrastando na direção do Araçá. Pouquinha gente. Nenhuma flor.

Miro Tísico ficou em casa. Ficou pensando...

origem no verbo ki-kongo “kufwa”, não apenas por uma admissível aproximação através da prosódia, mas principalmente devido aos sentidos das palavras. Seguindo adiante na trilha aberta pelo verbo “kufwa”, emprestando a argumentação proposta por Cascudo para justificar a hipótese de que “gurufim” seria derivado de “golfinho” e sendo considerada a semelhança da pronúncia entre “goofer” e “gurufim”, assim como o entendimento proposto por Thompson para essa importante palavra do léxico cultural dos negros norte-americanos, o refrão do gurufim realizado no Morro do Papagaio: “foi pra alto mar”, passa a adquirir um contexto de significado ainda mais amplo. O uso da poeira ou da terra do túmulo como ingrediente para confecção de amuletos, por considerá-la “irmanada com o espírito da pessoa enterrada” remete ao culto dos ancestrais, prática disseminada entre várias regiões do continente africano. O mar passa assim a simbolizar não apenas a travessia, mas a própria terra que recebe o corpo do defunto.

⁴²⁶ THOMPSON, Robert Farris, *Flash of the spirit: arte, filosofia africana e afro-americana*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011, pp.110-113.

⁴²⁷ JANZEN, John M.; MACGAFFEY, Wyatt; *An Anthology of Kongo Religion: Primaty Texts from Lower Zaire*. Lawrence: University of Kansas Press, 1974, p.34; *apud* THOMPSON, op. cit., p.110.

Nessa noite não houve batucada. Não houve batucada durante toda a semana. Só no domingo seguinte é que o Gebraim chamou a “escola” e promoveu a “luta”.

Junto de uma casa velha, no silêncio da tarde cinzenta, o tamborim anunciou a cadência. Samba foi nascendo devagarinho, com a força de uma fatalidade, e num instante ganhou alma. Os instrumentos foram se estendendo, se somando, se fundindo. A melodia surgiu espontânea e envolveu tudo. A “escola” caiu em transe. O mundo acabou. E o samba ficou sozinho.

E enquanto os pretos cantavam, transfigurados pela música, Avelino Ginjo surpreendeu os flagrantes expressivos que ilustram esta reportagem.⁴²⁸

Nas últimas linhas da reportagem, Nelson Mota finalmente revela ao leitor não haver correspondência entre as fotos de Avelino Ginjo e o texto. Ou seja, as dez imagens que ilustraram a reportagem não retratavam o Gurufim do Zico Surdo, como a diagramação da revista fez entender. O descompasso entre imagem e texto acende uma série de questionamentos em torno da produção das fotografias, assim como adere ainda mais caráter de literatura a descrição de Nelson Mota. As informações contidas nas últimas linhas abrem espaço para novas questões. Quem são as pessoas ali fotografadas? Sob qual pretexto foram realizadas as fotos e em qual contexto? Foram mesmo produzidas uma semana após ter acontecido uma cerimônia de velório na comunidade? As fotos teriam sido produzidas antes ou após Mota escrever a reportagem? Como se deu a escolha do espaço para as fotos? Os fotografados estavam posando ou tinham plena liberdade de movimentos?

Antes de realizar a análise da trajetória de Avelino Ginjo e dos indícios e fatos que puderam ser reunidos em torno da produção das fotografias, caminhos que irão ajudar a responder algumas das questões suscitadas, é importante recuperar o que foi possível descobrir e intuir a respeito da reportagem e seu contexto de produção. Nelson Mota muito provavelmente frequentou a comunidade do Buraco Quente, contando com a brecha proporcionada pelos projetos de carência desenvolvidos pela igreja católica na região. Tendo trabalhado na imprensa desde o começo dos anos 1940, certamente tomou conhecimento das atividades musicais desenvolvidas por negros na região da Barra Funda e no próprio bairro das Perdizes. Alguns meses antes de publicar a reportagem “Gurufim, o samba da morte”, Mota havia produzido matérias para jornais sobre, entre outros temas, o problema da falta de moradia em São Paulo e provavelmente estreitou relações com aquela comunidade vizinha a sua residência, enquanto colhia informações para suas matérias. Diante desse cenário, é possível conceber que Nelson Mota acompanhou um gurufim no Morro do Papagaio e, munido de anotações, escreveu uma crônica utilizando elementos da realidade associados a recursos literários do conto. Inspirados em figuras reais, os

⁴²⁸ *O Cruzeiro*, 14 de setembro de 1946, edição 47, p.84.

personagens citados ao longo da reportagem foram construídos pelo jornalista com o auxílio da imaginação e não correspondem as pessoas fotografadas nas imagens que ilustram a matéria. As cenas narradas, muito provavelmente, foram construídas a partir de relatos e da observação participante. Foi constatado que misturar fantasia e personagens reais da trama urbana era um recurso amplamente utilizado por jornalistas que transitavam entre a imprensa escrita e falada, como Túlio de Lemos e Osvaldo Moles. Não foi, portanto, uma característica exclusiva da reportagem de Mota e é até mesmo provável que os dois roteiristas citados o tenham influenciado de alguma forma.⁴²⁹ A seguir, serão apresentadas algumas das histórias ocultas por detrás das fotos de Avelino Ginjo que acompanharam o texto de Mota na revista *O Cruzeiro*, em setembro de 1946.

As lentes de Avelino Ginjo

Uma agremiação carnavalesca chamada Escola de Samba das Perdizes esteve inscrita no concurso da “Grande Campeã do Samba Paulista”, organizado pela Federação das Pequenas Sociedades Carnavalescas, no dia 31 de dezembro de 1942.⁴³⁰ O evento marcou a reabertura da Cidade da Folia, em meio aos preparativos para o carnaval do ano seguinte. Aquela foi a única aparição do grupo nas notícias publicadas pelo *Correio Paulistano* durante a década de 1940. Apesar da singularidade, a presença daquela escola no noticiário apresenta um indício forte de que o samba era praticado no bairro das Perdizes. Nada estranho para a região que abrigava a Cidade da Folia e um dos líderes dos agrupamentos carnavalescos da cidade, Elpídio de Faria, que residia na Rua Turiassu, fronteira com o bairro vizinho da Barra Funda.

Na mesma época, bem próximo ao endereço do renomado sambista, morava a família Ginjo, vinda de Portugal na primeira década do século XX.⁴³¹ Após os primeiros anos morando na região de Santa Cecília, o casal José e Albertina Ginjo, com seus dez filhos, fixaram morada na Rua João Ramalho, no bairro das Perdizes, em terreno próximo ao córrego da Água Branca.⁴³² A região pouco valorizada tornou possível à modesta porém

⁴²⁹ Nelson Mota era colaborador efetivo da Revista Planalto, onde foi publicada a reportagem de Lemos sobre o engraxate José Pereira. A revista tinha ainda Cândido Motta, pai de Nelson, como um dos diretores.

⁴³⁰ *Correio Paulistano*, 29 de dezembro de 1942, p.4.

⁴³¹ SANTOS, Dalísio dos. “Irmãos Ginjo – 40 anos de imprensa em São Paulo”. *Unidade Jornalística*, maio de 1974. Jornal vinculado ao sindicato dos jornalistas do estado de São Paulo.

⁴³² Entre as ruas Iperoig e Apicás, bem próximo a atual Avenida Sumaré.

numerosa família estabelecer-se ali. A residência era vizinha ao Luna Parque, onde dois filhos do casal começaram a atuar como fotógrafos “lambe-lambe” nos finais de semana.

Nascido em São Paulo no ano de 1918, Avelino Ginjo foi o sexto filho da família e o terceiro a se tornar fotógrafo.⁴³³ Dois dos seus irmãos mais velhos, Virgílio e Manoel, vieram de Portugal com os pais e aqui passaram a desenvolver o ofício de fotógrafos de rua. Avelino era ainda criança quando, durante os anos 1920 e 1930, começou a acompanhar Virgílio e Manoel nos finais de semana, atuando como “lambe-lambe” no antigo Luna Parque.⁴³⁴ Manoel começou a fotografar para o Diário Popular em 1927, onde permaneceu por mais de quarenta anos. Em 1932, cobriu o front da Revolta Paulista na capital e cidades próximas, produzindo um dos mais interessantes conjuntos de documentos sobre o conflito.⁴³⁵

Foi, assim, em um ambiente imerso em fotografia, que Avelino Ginjo cresceu, morando no bairro das Perdizes. O irmão Manoel se tornou sua principal referência e Avelino foi lapidando seu talento desde jovem, desenvolvendo rara habilidade para fotografar pessoas e fatos do cotidiano. Logo aderiu ao trabalho como fotojornalista, seguindo os passos dos irmãos. Sua sensibilidade apurada causava admiração nos colegas de trabalho. O depoimento do jornalista Hércio Carvalho, publicado no jornal *A Gazeta*, retratou características da personalidade e do perfil profissional de Avelino Ginjo.

Avelino Ginjo e máquina fotográfica formavam um todo. Integravam-se. Nunca ninguém o viu sem o aparelho mágico, jamais o encontraram divorciado do instrumento que o levava ao delírio, á loucura da plena realização pessoal e profissional. Do nada, ou do aparentemente desprezível, arrancava flagrantes antológicos, que podem ser vistos, hoje, em álbuns de admiradores, que ele sempre os teve, e não poucos.

No início da carreira de ambos, fomos – ele e eu – fazer uma reportagem sobre as festividades folclóricas de Nazaré Paulista, na cercania de Perdões. Não havia condução direta. O caminho era ir até Guaxinduva, de trem. Depois, tudo ficava à mercê de Deus. Chovia na ocasião. Descemos na estaçãozinha paupérrima, perguntamos por condução, só havia um cavalo conhecedor da rota em condições de nos levar à cidade quase ignorada. Avelino não hesitou: conversou, manso, com o dono da alimária, assegurou-se de que a estrada levava a um único roteiro. Nazaré Paulista: e apressou-se a montar no bicho, chamando-me para que o

⁴³³ Dentre os dez filhos do casal Ginjo, quatro se tornaram fotógrafos profissionais. Os irmãos Ginjo, formados, em ordem de nascimento, por: Virgílio, Manoel, Avelino e Raul, foram agentes importantes na popularização da fotografia em São Paulo, tendo sido pioneiros como fotógrafos de rua. Não foi possível descobrir se o patriarca José Ginjo era fotógrafo e ensinou os filhos, ou então se houve alguma outra influência que tenha feito os filhos homens da família Ginjo se interessarem pelo ofício.

⁴³⁴ Depois chamado Parque Antártica. A origem do termo lambe-lambe é controversa. Uma das hipóteses defende que o nome advém do fato de, por ser necessário uma substância ácida para um dos processos químicos da execução ou preservação da fotografia, os fotógrafos lambiam uma das chapas de cobre utilizadas, pois a saliva garantia a acidez necessária.

⁴³⁵ O riquíssimo material produzido por Manoel Ginjo é um dos documentos mais importantes sobre a Revolta. Foi guardado pelo irmão Avelino e doado ao MIS-SP recentemente, pelo filho de Avelino, José Manoel Ginjo.

acompanhasse, na garupa, debaixo d'água, já ao escurecer do dia 14 de abril de 1940 (os recortes da reportagem estão aqui, diante dos meus olhos, enquanto escrevo). Houve Folia do Divino, o Caiapó, a Cana Verde. O Avelino Ginjo documentou tudo, detalhe por detalhe.

Na volta, foi aquele entusiasmo: Ernani Silva Bruno gamado nas fotos, Oswaldo Mariano mal e mal acreditando no que via, Osmar Pimentel meio siderado, e José Carlos Pereira de Souza a repetir, de instante a instante: este nosso Avelino é o maior.⁴³⁶

Em 1946, ano de publicação da reportagem “Gurufim o samba da morte”, embora contando 28 anos, Avelino já possuía vasta experiência em fotografia, acumulando trabalhos em diversos periódicos paulistanos. Um dos seus primeiros empregos foi no *Jornal da Manhã*, onde começou em 1939, aos vinte e um anos. Atuou também para os periódicos *Jornal Trabalhista*, *A Noite* e *A Gazeta*.⁴³⁷ No ano anterior à publicação das fotos na revista *O Cruzeiro*, Avelino Ginjo havia registrado o regresso da Força Expedicionária Brasileira (FEB) após os combates na Itália, ensaio que lhe rendeu uma das premiações recebidas ao longo da carreira. No final da década de 1950, assumiu cargo no Departamento Estadual de Informações, como fotógrafo oficial do governo paulista, onde chegou a chefe de departamento. No início dos anos 70, foi um dos fundadores do Museu da Imagem e Som de São Paulo (MIS-SP), tendo sido conselheiro da instituição até sua morte em 1978.

Considerando a trajetória de Avelino Ginjo, o fato de ter sido colega do jornalista e historiador Ernani Silva Bruno e ter registrado festas populares do chamado “folclore paulista” no início dos anos 1940, é certo que ele conhecia o valor cultural da manifestação sonora que estava fotografando em Perdizes, seu próprio bairro, em 1946. Assim como provavelmente conhecia, ao menos de vista, algumas daquelas pessoas, pois a área do Buraco Quente fazia parte do caminho entre a casa que ele morava com os pais, na Rua João Ramalho, e a da sua então namorada, Líbia Coelho, na Rua Apiacás. Além disso, a mãe de Líbia e pelo menos uma de suas irmãs eram católicas e frequentavam a capela de Santa Rosa de Lima.⁴³⁸ Não é difícil supor, portanto, que Avelino conhecia a região do Buraco Quente e algumas das pessoas que ali residiam, assim como membros da comunidade católica que se formava em torno da Capela inaugurada em 1943. Também é bastante provável que o fotojornalista ou alguns dos seus irmãos tenham realizado coberturas dos festejos na Cidade da Folia, no início dos anos 1940, o que pode ter possibilitado interações com membros das escolas de samba

⁴³⁶ *A Gazeta*, s/d, “Manoel Ginjo”, nota publicada na coluna “Andanças de Macunaíma”, assinada por Hécio Carvalho de Castro. Acervo pessoal de José Manoel Ginjo.

⁴³⁷ *Manchester News*, Sorocaba, 30 de março de 1978, Acervo pessoal de José Manoel Ginjo.

⁴³⁸ Segundo depoimento de José Manoel Ginjo, filho de Avelino, para o autor.

do bairro vizinho da Barra Funda ou até mesmo da enigmática Escola de Samba das Perdizes, que apareceu em uma das notícias vinculadas ao carnaval de 1943.⁴³⁹

As dez fotografias da reportagem “Gurufim – o samba da morte” tiveram lugar de destaque na diagramação da revista, três delas ocupando páginas inteiras. O texto escrito por Nelson Mota, por sua vez, assumiu posição secundária. Essas escolhas editoriais seguiram a linha adotada pela revista desde que Jean Manzon passou a liderar o setor de fotografia e pode-se dizer que, em estilo e proposta, as fotografias de Avelino Ginjo atenderam ao padrão da revista que tinha, na época, entre seus colaboradores, Pierre Verger.⁴⁴⁰ As imagens capturam a atenção do leitor por seu forte caráter etnográfico. Ginjo direcionou seu olhar para o grupo de sambistas transitando entre o retrato e a documentação, fazendo ressaltar o aspecto eminentemente humano daquela manifestação sonora. Embora a edição da revista tenha privilegiado os retratos e detalhes dos rostos, notadamente aqueles que revelavam a deficitária saúde bucal de um dos membros do grupo, aqui a opção foi por fincar atenção nos aspectos sonoros e musicais das imagens, ressaltando o caráter documental do ensaio. Nesse sentido, a experiência de Avelino Ginjo em retratar festejos “folclóricos” certamente contribuiu para o olhar apurado que ele dedicou aos instrumentos musicais e movimentos corporais da dança.⁴⁴¹

As dez imagens selecionadas pela Revista *O Cruzeiro* não foram as únicas clicadas por Avelino com sua *rolleiflex* naquele dia. O ensaio completo é composto por mais de 47 fotografias, que permaneceram guardadas por décadas no acervo pessoal do fotógrafo. Após Avelino falecer, em 1978, ficaram a cargo de um de seus filhos, José Manoel Ginjo.⁴⁴² Segundo José Manoel, as fotografias foram realizadas em um domingo em que seu pai adquiriu algumas garrafas de cachaça e levou para o grupo de sambistas, que ele já conhecia, com a intenção de fazer as fotos. O local escolhido foi, ainda segundo José Manoel, uma “maloca”,

⁴³⁹ Nelsinho Crecibeni, em livro sobre o carnaval paulistano, lista a Escola de Samba Morro das Perdizes entre aquelas que marcaram o carnaval na cidade. No entanto, não constam no livro mais informações sobre a referida escola além do nome. CRECIBENI, Nelsinho. *Convocação geral a folia está na rua: o carnaval de São Paulo tem história de verdade*. São Paulo: O Artífice Editorial, 2000, p.105.

⁴⁴⁰ O fotógrafo francês publicou na revista um ensaio sobre a cidade e a cultura de Cuzco, no Peru, em 7 de setembro, uma semana antes de ser publicado o ensaio de Avelino. *O Cruzeiro*, 7 de setembro de 1946.

⁴⁴¹ Ao opção da revista por enfatizar os detalhes dos rostos compõe com trechos do texto de Mota no sentido de reforçar discursos higienistas correntes entre setores da elite paulistana do período.

⁴⁴² Durante as pesquisas para esta tese, consegui localizar José Manoel Ginjo, com quem me encontrei em outubro de 2022 e que me confiou o precioso material do ensaio completo realizado por Avelino Ginjo nas Perdizes, permitindo que eu utilizasse uma parte neste trabalho. Realizei duas entrevistas com Avelino, que me contou sobre a trajetória do seu pai e sobre o contexto de produção das fotos, que ele guarda com grande carinho e admiração. Trata-se de um material inédito importante para a história da música e do samba paulistano. Por terem sido encontradas já no período final desta pesquisa, optei por analisar um pequeno, porém significativo, número de imagens. Pretendo continuar as pesquisas e aprofundar a discussão em torno da produção das fotos e, principalmente, das pessoas ali fotografadas.

uma casa abandonada localizada na esquina das ruas Apiacás e Caiubí, próximo ao Buraco Quente e às moradias dos Ginjo e dos Mota. Essas informações confirmam que a sessão foi previamente combinada entre o fotógrafo, ou o repórter, e o grupo de sambistas do Morro do Papagaio. Além disso, o local foi antecipadamente selecionado, atendendo às intenções do fotógrafo. Experiente, Avelino escolheu um lugar em que pudesse posicionar os sambistas em um plano elevado, favorecendo seu trabalho e criando uma espécie de palco para os integrantes da manifestação sonora. A casa em ruínas possibilitou ao fotógrafo diferentes ângulos e enquadramentos.

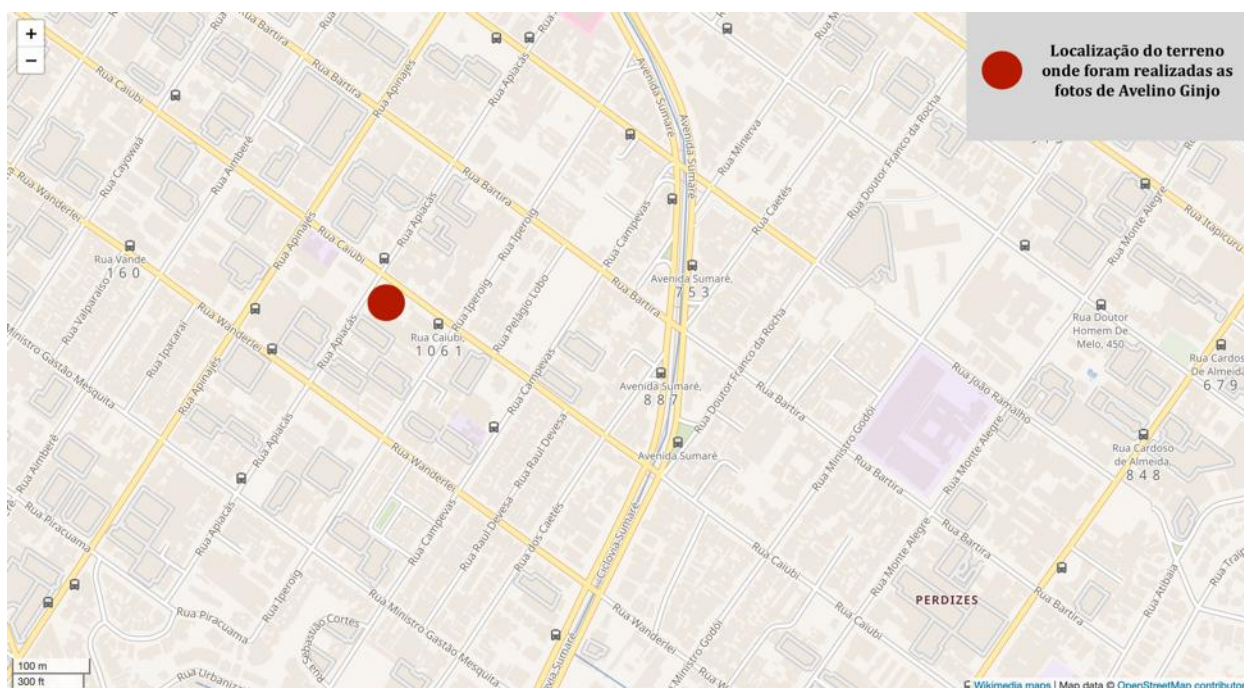


Figura 16: Local onde foram feitas as fotos de Avelino Ginjo, a partir da planta atual da cidade de São Paulo. Fonte: Wikimedia Maps, 2023.

O ensaio foi realizado em um domingo durante o dia e perdurou por algumas horas.⁴⁴³ Levando em consideração a experiência de Avelino e o contexto de produção das fotos, é certo que ele dirigiu a sessão durante os primeiros momentos, indicando o posicionamento do grupo. Para isso, contou inclusive com o auxílio de outros jornalistas, responsáveis por afastar crianças curiosas do enquadramento, por exemplo. Na medida que o tempo foi passando, no entanto, o grupo foi ganhando autonomia e espontaneidade, muito embora seja possível que o fotógrafo tenha mantido a atitude de, entre um clique e outro, reposicionar o grupo ou um de seus elementos. É possível notar, a partir de certo momento, os fotografados

⁴⁴³ Para chegar a tal conclusão, foram consideradas as variações de luz ao longo do ensaio, assim como a quantidade de fotos, ângulos distintos e mudanças nas vestimentas e no comportamento dos fotografados.

em atitudes mais livres e despreocupadas. Ao analisar o ensaio, observando atentamente as vestimentas, posições e atitudes do grupo, foi possível reconstruir uma certa cronologia das imagens, desde as posadas para as mais espontâneas. A fotografia que apresenta a maior quantidade de integrantes totaliza 18 homens negros, enquanto as demais cenas em grupo oscilam entre 8 e 16 participantes.⁴⁴⁴ Os sambistas entravam e saíam do cenário e, certamente, mais de dezoito pessoas circularam pelo espaço ao longo da execução das fotos. Os instrumentos foram trocados diversas vezes entre os membros do grupo, com exceção do violão, executado sempre pela mesma pessoa. O encontro começou com menos sambistas e aos poucos o grupo foi aumentando, assim como novos instrumentos foram sendo incorporados ao ritmo e outros deixavam de aparecer. O violão, por exemplo, é observado em apenas 8 fotos, não estava desde o começo da sessão e não permaneceu até o final. Um dos afoxés, por ter estouradas as suas miçangas, mostrou-se um elemento importantíssimo para a remontagem da cronologia.⁴⁴⁵

As bordas das imagens realizadas em plano aberto revelam aquilo que se passava ao redor do samba. Para as fotos em que pretendeu abarcar o grupo inteiro, tomadas à distância, Avelino procurou sempre planos o mais abertos, provavelmente para facilitar o processo de edição durante a diagramação da revista, como aliás aconteceu, já que algumas das fotos publicadas trouxeram cortes mais fechados em relação às imagens originais. Fato é que muitas pessoas e cenas “vazaram”, especialmente crianças, curiosas com o samba, o fotógrafo e sua máquina. Essas presenças marginais quase sempre foram flagradas direcionando um olhar atento para a situação ou para as lentes, indicando que havia pessoas ao redor observando o que acontecia. Não poderia ser diferente, uma vez que o local ficava em uma esquina, a qual os habitantes da região tinham acesso e, por ser domingo, muitas famílias estavam no bairro e de folga da escola ou do trabalho. Assim, ao ecoar, o som do samba provavelmente atraiu curiosos. As crianças que apareceram nas margens das fotos eram de cor branca, contrastando com o fato de os fotografados serem todos negros. A única exceção ocorreu durante o começo do ensaio, em que um adulto branco aparece em uma das imagens. Trata-se, muito provavelmente, de um jornalista que, precisando afastar as

⁴⁴⁴ Excluí das análises os diversos retratos realizados durante o ensaio, por nos interessar aqui especialmente o aspecto musical da prática registrada.

⁴⁴⁵ Tendo em vista que o instrumento estava sendo percutido nas fotos realizadas no começo da sessão, foi possível traçar uma primeira linha de corte entre o antes e o depois do afoxé perder as suas miçangas.

crianças de perto do grupo, foi até a cena e acabou sendo acidentalmente registrado por Avelino.⁴⁴⁶

A seguir, serão apresentadas dez imagens do ensaio realizado por Avelino Ginjo com os sambistas do Morro do Papagaio, que não foram publicadas na revista *O Cruzeiro*. A intenção é trazer um panorama geral do conjunto de imagens e depois destacar elementos em relação, principalmente, à dança e à instrumentação. As fotografias não foram manipuladas e nem sofreram qualquer tipo de corte, estão dispostas conforme a cronologia retrçada e não foram selecionadas exclusivamente sob o ponto de vista estético, mas sobretudo documental. Depois disso, farei algumas observações em relação a dois aspectos revelados pelo ensaio entre os sambistas do Morro do Papagaio, os modos de tocar e os modos de dançar. As análises serão acompanhadas por montagens com informações e destaques, formuladas com o intuito de direcionar o olhar do leitor para determinados detalhes considerados importantes.

⁴⁴⁶ Escrevi, via redes sociais, para Nelson Motta Filho, perguntando se o homem branco que aparece na foto seria pai dele e a resposta foi negativa.



Fotografia 1- Autor: Avelino Ginjo, São Paulo - SP, 1946. Acervo José Manoel Ginjo.



Fotografia 2 – Autor: Avelino Ginjo, São Paulo - SP, 1946. Acervo José Manoel Ginjo.



Fotografia 3 – Autor: Avelino Ginjo, São Paulo – SP, 1946. Acervo José Manoel Ginjo.



Fotografia 4 - Autor: Avelino Ginjo, São Paulo - SP, 1946. Acervo José Manoel Ginjo.



Fotografia 5 - Autor: Avelino Ginjo, São Paulo - SP, 1946. Acervo José Manoel Ginjo.



Fotografia 6 - Autor: Avelino Ginjo, São Paulo - SP, 1946. Acervo José Manoel Ginjo.



Fotografia 7 – Autor: Avelino Ginjo, São Paulo - SP, 1946. Acervo José Manoel Ginjo.



Fotografia 8 – Autor: Avelino Ginjo, São Paulo - SP, 1946. Acervo José Manoel Ginjo.



Fotografia 9 - Autor: Avelino Ginjo, São Paulo - SP, 1946. Acervo José Manoel Ginjo. Essa imagem, produzida provavelmente já no final da sessão, é uma das que registra a maior quantidade de integrantes, 18 pessoas.



Fotografia 10 – Autor: Avelino Ginjo, São Paulo - SP, 1946. Acervo José Manoel Ginjo.

Gestos e sons por trás das lentes

Inicialmente, os músicos foram dispostos em roda, na região mais elevada da antiga construção, dentro do terreno abandonado onde foram feitas as fotos. O local foi utilizado como uma espécie de palco. Durante os primeiros cliques, parece que Avelino procurou destacar três integrantes do grupo. Um deles, em especial, assumiu relevância, tanto nos enquadramentos, como também por sua capacidade de tocar diferentes instrumentos. Em algumas poses ele aparenta inclusive estar “regendo” o grupo [fotografia 1]. No início, os fotografados portavam roupas elegantes, camisas fechadas e paletós vestidos, assim como a maioria se apresentava calçando sapatos. Aos poucos porém, conforme o calor aumentava e a música e a dança se desenvolviam, os sambistas foram abrindo as camisas, dobrando as mangas, calças e sacando os paletós. Alguns prescindiram até dos calçados. Tais atitudes demonstram que o grupo, com o passar do tempo, se sentiu confortável com a presença da câmera. O fotógrafo se movimentou bastante durante a sessão, buscando ângulos e “molduras” nas ruínas da casa abandonada. Por residir próximo ao local, Ginjo tinha domínio do espaço e era plenamente possível ir até sua casa buscar algum equipamento ou fazer uma pausa e retornar, caso necessário.

Fotos realizadas no começo da sessão, em que o grupo está organizado em círculo e todos estão vestidos com seus visuais completos. Na foto à direita, é possível notar a única presença de um adulto branco no conjunto de fotografias. Atravessando o plano central da foto, parece preocupado em afastar as crianças do enquadramento.



"Nóis cantemos assim": música, rádio e samba em São Paulo na primeira metade do século XX

André Augusto de Oliveira Santos, FFLCH - USP, 2023



Fotografias de Avelino Ginjo, São Paulo - SP, 1946. Acervo José Manoel Ginjo.

"Nóis cantemos assim": música, rádio e samba em São Paulo na primeira metade do século XX - André Augusto de Oliveira Santos, FFLCH - USP, 2023



Durante momentos iniciais do ensaio, Ginjo procurou destacar, entre o grupo de sambistas, três figuras principais: um homem vestido em roupas brancas, outro em roupas pretas e o terceiro em camisa branca, colete preto e chapéu. O trio foi fotografado sempre em atitude central e o homem de colete e chapéu assume maior destaque. Ele se reveza entre diversos instrumentos como flauta e afoxé. Destaque para a imagem do alto, à direita, em que um dos fotografados, à esquerda, segura uma garrafa com cachaça.



Fotografias de Avelino Ginjo, São Paulo - SP, 1946. Acervo José Manoel Ginjo.

Houve um momento durante a sessão em que o fotógrafo se posicionou na lateral da casa, imerso nas ruínas. Das sombras, registrou o grupo em meia-lua, de frente para a câmera. Os fotografados se divertiam bastante e de modo aparentemente espontâneo.⁴⁴⁷ É possível que, ao se “esconder” em meio as destroços da casa abandonada, além da busca estética por uma interessante “moldura” que os muros parcialmente destruídos e as sombras conferiam às fotos, Avelino tenha pretendido adotar uma postura mais discreta, com a finalidade de ser menos notado pelo grupo e principalmente pelos curiosos. Essa sequência de fotografias registrou, entre os participantes, gestos que remetem a umbigada, assim como movimentos de rasteira. Trata-se do registro raríssimo de uma maneira típica de dançar o samba que se popularizou em São Paulo entre as décadas de 1930 e 1940, chamada jogo da tiririca.⁴⁴⁸

⁴⁴⁷ A disposição em meia-lua atendeu, provavelmente, a um pedido do fotógrafo, porque a roda completa não permitiria registrar a cena interior.

⁴⁴⁸ A dança foi um dos temas desenvolvidos de maneira aprofundada na dissertação de mestrado deste autor, por isso, será abordada aqui exclusivamente em sua relação com as fotos. Para saber mais sobre o assunto, ver: SANTOS, André Augusto de O; op. cit., 2015, terceiro capítulo.

Os únicos registros do jogo da tiririca, do qual se tem conhecimento até o momento, foram realizados por Wilson Rodrigues de Moraes, na quadra da Escola de Samba Camisa Verde Branco, em 1969, com apenas dois sambistas.⁴⁴⁹ Àquela altura, segundo o próprio Moraes, o jogo da tiririca era uma atividade ainda praticada por sambistas paulistanos, porém de maneira “não muito exposta”.⁴⁵⁰ No final da década de 1960, no entanto, o jogo da capoeira já estava institucionalizado e disseminado em São Paulo, de modo que as imagens publicadas por Moraes registraram movimentos muito semelhantes ao esporte regional baiano popularizado por Mestre Bimba.⁴⁵¹ Tal contexto confere ainda maior importância às fotos de Ginjo, pois registraram a prática do jogo da tiririca em contexto muito próximo ao original, executada por um grupo de sambistas e durante o período mais popular da atividade.

A origem da expressão “tiririca” remete a um mato rasteiro de nome científico “*Cyperius rotundus*”, uma herbácea que mede entre 10 e 60 centímetros e nas áreas tropicais se espalha facilmente.⁴⁵² Para ver como é o mato tiririca, basta olhar para os pés dos sambistas e entre as ruínas dos tijolos, nas fotos capturadas por Ginjo. Está lá, literal e simbolicamente. Para aprender sobre o jogo e sua origem, é necessário relembrar as palavras de Toniquinho Batuqueiro, sambista e compositor nascido em 1929 e falecido em 2011. Foi fundador, intérprete e batuqueiro de algumas das principais escolas de samba da cidade, tendo passado por Rosas Negras, Peruche, Vila Maria e Rosas de Ouro, entre outras agremiações. Nascido na região rural de Piracicaba, chegou em São Paulo com a família aos doze anos, em 1941, e residiu por algum tempo na Rua Turiassu.

*Quando eu vim de Piracicaba primeiro eu morei na avenida Angélica. Na avenida Angélica. E depois eu mudei prô meu Peruche. Andei morando em alguns... alguns tempo... em alguns porões ali na Turiassu, na entrada com a Santa Cecília. Logo em seguida mudei prô Peruche.*⁴⁵³

Em setembro de 1946, Toniquinho tinha 17 anos e trabalhava como engraxate. Se ainda não havia se mudado para o Peruche, estava na Turiassu. Neto do lendário batuqueiro Silvério, veio para São Paulo fazer samba, trazendo do interior o sotaque do batuque de

⁴⁴⁹ “Em 1969 tivemos oportunidade de fotografar dois assistas do ‘Camisa Verde’ jogando ‘tiririca’. Para quem já assistiu um jogo de capoeira, não terá dificuldade de ver a semelhança entre as duas modalidades de jogo”. MORAES, Wilson Rodrigues de. *Escolas de Samba de São Paulo*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978, p.46.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, pp.45.

⁴⁵¹ *Ibidem*, pp.48-49.

⁴⁵² Site da Embrapa. <http://panorama.cnpms.embrapa.br/> (último acesso em março de 2023).

⁴⁵³ SANTOS, André Augusto de O; op. cit., 2015, p.159.

umbigada (tambu), e na cidade grande desenvolveu habilidades de sambista, entre umbigadas e rasteiras.⁴⁵⁴ Foi ele quem revelou os significados por trás das imagens capturadas por Avelino Ginjo.

*Tiririca é uma... um matozinho rasteiro, você sabe como é que é né? Já lhe expliquei como é que é. E deixa o corpo da gente todo danado, se ralar em cima daquilo. Esse é a tiririca, esse é o mato tiririca. Agora o jogo da tiririca é uma roda de samba, uma roda de sambista, todo mundo fazendo coral e duas pessoas jogando tiririca... dando rasteira, sambando pra lá e pra cá. Tiririca porque a pessoa vai no chão e rala o corpo... tá entendendo? Daí a tiririca. O cara jogava, no outro dia, daí a dez minutos, se olhava pro cara, o cara tava todo ralado de ir ao chão, sair do chão, aquela presepada toda. Então tava jogando tiririca. E deu o nome de jogo da tiririca.*⁴⁵⁵

Durante os anos 1940, o jogo da tiririca era praticado na região central da cidade, nas Praças da Sé, República e Largo do Correio, assim como em bairros mais afastados, como Barra Funda, na zona norte e no Largo do Peixe, na zona leste. Um dos grupos que popularizou a prática na área central da cidade foram os engraxates ambulantes, como José Pereira, o que confere ainda mais importância ao fato do grupo fotografado nas Perdizes ter utilizado a lata de graxa como instrumento musical [fotografia 5]. Tal fato levanta a suspeita de que alguns dos integrantes do grupo trabalhavam lustrando sapatos, como fazia, naquela mesma época, Toniquinho Batuqueiro.

Como mostram as fotos de Ginjo, o jogo da tiririca acontece em roda, sendo acompanhado por batuqueiros entoando sambas em coro, enquanto ao centro um par dança fazendo “visagens”, “negaças” ou “mandingas”, movimentos e ameaças de ataques para distrair e testar a reação do adversário [fotografias 5 e 6]. Diferentemente das descrições da pernada carioca ou do batuque baiano, em que um jogador fica “plantado” – parado com os braços junto ao corpo - à espera da pernada do oponente, no jogo da tiririca os dois participantes dançam e desferem rasteiras ao mesmo tempo, no que reside sua característica peculiar.⁴⁵⁶ O objetivo da brincadeira é levar o oponente ao chão. Assim, quando vislumbra

⁴⁵⁴ LP, *Plínio Marcos em Prosa e Samba, nas Quebradas do Mundaréu*, 1974.

⁴⁵⁵ SANTOS, André Augusto de O. op. cit., 2015, p.158.

⁴⁵⁶ Sobre a pernada carioca, também chamada de “batucada”, eis uma excelente descrição de Humberto Franceschi: “O jurado tinha que se plantar de pernas e joelhos juntos, esperando ser avisado que ia ser jogado no chão, e só aí então poderia se defender, pulando ou não, deixando que a pegada (a pernada) atingisse a base do pé. O desafiante metia a perna e o jurado tinha que ‘desfazer’, o que significava se desviar para não cair. Se tivesse a sorte de não cair, podia continuar, e aquele que não conseguia derrubar saía da roda.” FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de Sambar do Estácio: de 1928 a 1931*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010, p.97. Sobre o batuque baiano, muito semelhante a pernada, o capoeirista Jair Moura relatou a 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,

a possibilidade de desferir uma rasteira, o jogador a aplica repentinamente, em grande velocidade, para não sofrer risco de ser acertado por um contragolpe do companheiro. Ao ser derrubado, o perdedor cede lugar a um novo desafiante.

Entre as imagens realizadas por Ginjo, existe uma que flagrou integrantes do grupo caídos, muito provavelmente após um ter derrubado o outro [fotografia 9]. Se olharmos com atenção para o plano central da foto, veremos dois batuqueiros no chão, com as pernas entrelaçadas e um deles, inclusive, está fazendo esforço com os braços, provavelmente para se levantar [fotografia 9]. O indivíduo logo atrás da dupla está batendo palmas, possivelmente vibrando com a cena, com a música ou gozando o perdedor. Ao redor é possível notar sorrisos nos rostos. O momento da queda era, evidentemente, muito celebrado.

A fotografia 7 apresenta uma pernada em que o batuqueiro surpreende o outro pelas costas. É possível notar o joelho erguido do sambista da esquerda, que está atrás do outro, e o movimento das pernas para cima. O sambista da direita, por sua vez, está literalmente com pelo menos uma das pernas no ar, sendo erguido pelo oponente. Os braços dos dois jogadores estão para baixo, na lateral da linha da cintura, executando movimentos de torção, ao invés de estarem posicionados para cima, como geralmente se faz no ato da umbigada.

A fotografia 8 registrou um gesto muito semelhante a umbigada, fazendo refletir em torno das relações entre a umbigada e a rasteira. Embora tenham ambas origem comum no continente africano, a umbigada aparece, nas diversas manifestações do samba rural brasileiro, sendo executada de duas maneiras: entre duas mulheres, como no samba de roda baiano ou no tambor de crioula maranhense; ou entre homem e mulher, como no jongo, batuque de umbigada e no samba de bumbo paulistas.⁴⁵⁷ A rasteira, por outro lado, se disseminou entre práticas que envolviam, inicialmente, membros do gênero masculino, como a pernada carioca, o batuque baiano e a tiririca paulistana.⁴⁵⁸ Ao mesmo tempo, a disposição corporal necessária para executar os dois movimentos são muito semelhantes, o que pode levar o observador a tomar uma pela outra. Foi observado que o samba rural estava propagado entre moradores da Barra Funda e não há dúvida de que o grupo de sambistas das Perdizes também conheciam o gesto da umbigada. Essas informações levam a duas

o que era difícil. Só se aplicavam os golpes desequilibrantes: banda solta, banda amarrada, cruzo de carreira, encruzilhada...” CAPOEIRA, Nestor. *Capoeira: os fundamentos da malícia*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p.92.

⁴⁵⁷ CARNEIRO, Edison. *Folgedos tradicionais*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

⁴⁵⁸ A participação de mulheres nessas manifestações, embora existente, era rara.

hipóteses de interpretação em relação ao fato de um gesto semelhante a umbigada ter sido executado no contexto da tiririca.

A primeira hipótese é que a umbigada tenha sido realizada após uma sugestão do próprio fotógrafo e seus colegas jornalistas que, acostumados a documentar manifestações folclóricas do estado e cientes da importância do gesto, tenham pretendido fazer o registro. Essa possibilidade, embora me pareça menos provável, merece ser apresentada em razão da disposição bastante organizada e regular dos sambistas na fotografia em questão [fotografia 8], sendo que os dois da esquerda posicionam a perna de forma semelhante, mas também por uma presença bastante curiosa de uma pessoa bem-vestida que pode ser visualizada parcialmente atrás do músico com o pandeiro. Pode ser um passante curioso, é verdade. Mas também não deve ser descartada a hipótese de se tratar de um jornalista que estivesse cooperando na produção das fotos e que tenha sido capturado acidentalmente.

A segunda hipótese, que parece a mais condizente, é se tratar de uma pernada, ou um golpe desequilibrante na linha da cintura, e não uma umbigada. Há alguns indícios que contribuem nesse sentido. O batuqueiro da esquerda, que está com os braços levantados, posiciona um dos pés entre as pernas do outro integrante, aproximando antes a região dos joelhos em direção as coxas do adversário. A aproximação dos quadris pode ser uma consequência do gesto realizado antes com as pernas. O indivíduo posicionado no centro à direita, por sua vez, é o que está recebendo o golpe e tenta se proteger, tanto levando as mãos a cintura como projetando o quadril para trás. No entanto, parece que a estratégia não surtiu efeito, pois pela posição do corpo, parece estar se desequilibrando. Se ele caiu, foi escorado pelo companheiro que está posicionado atrás dele. O fato de um integrante do grupo se apresentar, em duas fotos dessa sequência [fotografias 7 e 8], bastante próximo da dupla de dançarinos ao centro da roda, indica provavelmente um cuidado para que ninguém se machucasse. A proximidade entre os batuqueiros era importante para escorar quedas, inclusive porque o grupo estava em uma área elevada do terreno. Outra possibilidade é a de que ele estivesse atuando como uma espécie de “juiz”, avaliando se os golpes estavam sendo realizados conforme as regras do jogo.

O jogo da tiririca se desenvolveu, possivelmente, como uma adaptação do movimento da umbigada, herança dos batuques rurais, ao novo contexto urbano em que os negros estiveram inseridos na cidade de São Paulo, onde, durante os anos 1930 e 1940, havia uma divisão clara entre os gêneros a partir dos locais de trabalho. Homens negros trabalhavam nas ruas e largos. Na região da Barra Funda, principalmente como engraxates e ensacadores no Largo da Banana. As mulheres negras trabalhavam, entre outras atividades internas,

como domésticas e cozinheiras nas casas de pessoas ricas, ou como funcionárias das pensões nos próprios bairros. Os sambistas homens, assim, possuíam muito mais possibilidades para se reunirem cotidianamente nos intervalos de trabalho para batucar, fato que acontecia tanto na região central, entre os engraxates, como entre os carregadores de trem no Largo da Banana. Uma vez que não tinham as mulheres para umbigar e tampouco o contexto agregador das festividades religiosas, já que neste caso o samba ocorria no cotidiano, os homens passaram a se desafiar através da rasteira. De um gesto para o outro, a adaptação foi simples. O permanente estado de individualismo, associado ao estímulo da rivalidade, fruto do sistema capitalista moderno que avançava em São Paulo na primeira metade do século XX, certamente contribuiu para essa adaptação.⁴⁵⁹

O Jogo da Tiririca



A principal hipótese para a origem do termo “samba” é a de que seria uma derivação de “semba”, que significa “umbigada” entre algumas línguas do tronco-linguístico “bantu”. As principais danças de umbigada registradas em solo brasileiro são realizadas entre homens e mulheres, como no batuque de umbigada, ou entre mulheres exclusivamente, como no samba de roda baiano.

“Nóis cantemos assim”: música, rádio e samba em São Paulo na primeira metade do século XX

André Augusto de Oliveira Santos, FFLCH - USP, 2023

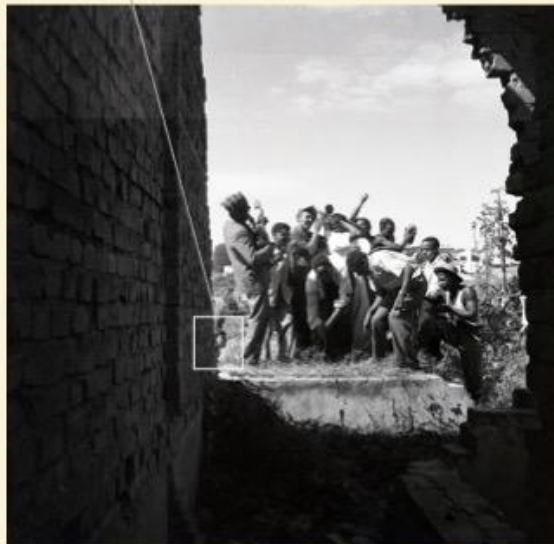
Dentre as diversas contribuições do ensaio realizado por Avelino Ginjo, talvez a maior delas seja o registro do famoso Jogo da Tiririca, em que dois sambistas tentam derrubar um ao outro com rasteiras. Ao lado esquerdo, precisamente o momento em que um sambista derruba o outro.



Fotografias de Avelino Ginjo, São Paulo - SP, 1946. Acervo José Manoel Ginjo.

⁴⁵⁹ A ocorrência desse processo adaptativo não significa que a umbigada simplesmente tenha desaparecido, longe disso, ambos movimentos coexistiram ao mesmo tempo e em contextos semelhantes, como as imagens de Avelino podem estar sugerindo. Se, diferentemente do que está sendo proposto aqui, a pernada tiver origem também no contexto rural, ela então era realizada em situações muito específicas e privadas, a ponto de ter passado despercebida por diversos pesquisadores e jornalistas que frequentaram as romarias para Pirapora, assim como registraram os diversos batuques do interior (me refiro aos folcloristas com os quais Avelino Ginjo inclusive tinha contato próximo). Neste caso, porém, a diferença é que o ambiente urbano emerge como local onde a pernada de fato se disseminou, pois encontrou um contexto mais favorável, justamente em razão dos fatores arguidos.

Dois jogadores sambam e se divertem no meio da roda, enquanto os demais acompanham percutindo instrumentos e cantando sambas. Os movimentos da dança podem ser usados como maneira de ludibriar o parceiro, na tentativa de despreveni-lo para o golpe de rasteira. O riso solto indica descontração e os movimentos revelam espontaneidade. O ensaio já não parece mais sob direção do fotógrafo. Detalhe para uma menina que espia o fotógrafo e a cabeça quase camuflada de um garoto olhando em direção aos sambistas.



"Nóis cantemos assim": música, rádio e samba em São Paulo na primeira metade do século XX.
André Augusto de Oliveira Santos, FFLCH - USP, 2023

"Nóis cantemos assim": música, rádio e samba em São Paulo na primeira metade do século XX.
André Augusto de Oliveira Santos, FFLCH - USP, 2023



O momento da queda é o mais aguardado e também o mais celebrado. Ao centro da foto, os dois batuqueiros caídos, com as pernas entrelaçadas, um deles faz força com os braços para se levantar. O sambista atrás da dupla bate palmas, aplaudindo a cena ou animado com a música.



Detalhe da fotografia de Avelino Ginjo, São Paulo - SP, 1946. Acervo José Manoel Ginjo.

O instrumental utilizado pelo grupo durante o samba foi formado por percussão, flauta e violão tenor. Os dois últimos não aparecem juntos nas fotos. A flauta consta nos primeiros cliques e foi utilizada por pelo menos dois integrantes do grupo. O violão e seu único executante se juntaram à cena quando o samba já estava em andamento. O conjunto de instrumentos percussivos foi composto por:

- Dois pandeiros com pele de couro;
- Dois tamborins hexagonais de madeira e pele animal, percutidos com baquetas finas de madeira, sendo que um deles, pelo menos, estava com a pele furada;
- Duas caixetas, blocos de madeira, percutidos com baquetas de madeira;
- Dois afoxés de cabaça e miçangas de material natural, provavelmente sementes, com cabo para segurar, sendo que um deles se desmanchou durante o evento;
- Uma malacacheta com corpo em metal e pele animal, sendo que uma das peles estava rompida. Dependendo da afinação, é possível que tenha sido utilizado como um instrumento de região grave, como uma pequena zabumba, por exemplo. A ausência de um instrumento propriamente grave, como o surdo, ou até mesmo o bumbo, reforça tal hipótese.
- Um tan-tan, caixa surda ou caixa-chinesa.⁴⁶⁰ Produzido, aparentemente, em tronco escavado e com peles em ambos os lados do instrumento, pregadas com cravos de metal. Em diâmetro e profundidade, se assemelha a uma caixa de guerra. Pela maneira de tocar, no entanto, remete aos antigos adufes (membranofones), pandeiros sem platinelas, de origem árabe, utilizados no batuque baiano e no partido-alto carioca. Foi percutido ora com baqueta, ora com uma das mãos, sendo segurado entre o ombro e o punho de um dos braços;
- Um repinique com corpo em metal e pele animal, tocado com baqueta fina e uma das mãos na pele ou no corpo;
- Três instrumentos improvisados a partir de objetos utilitários do cotidiano: lata de graxa, lata e tamancos de maneira.

Foram percebidas maneiras específicas de percutir certos instrumentos entre aqueles sambistas que os revezavam. O afoxé, por exemplo, foi sempre executado com uma

⁴⁶⁰ Agradeço ao sambista e pesquisador Barão do Pandeiro por ter trazido informações acerca do instrumento, destacando seu uso disseminado entre conjuntos regionais das rádios durante o período das décadas de 1930 e 1940.

mão na área arredondada da cabaça e a outra no cabo. O tamborim também sempre foi executado com uma baqueta fina de madeira e posicionado para cima. Outros instrumentos, no entanto, por cada mão que passavam, mudavam de posição, enquanto o tocador mudava de gesto. Tais variações implicavam, necessariamente, em mudanças nos timbres e alturas dos sons produzidos pelo instrumento. Foram capturadas, por exemplo, imagens em que o pandeiro apareceu posicionado verticalmente, conforme é executado no samba de roda baiano e no fandango caiçara da região de Iguape, no estado de São Paulo. Em outros registros, o mesmo instrumento aparece sendo utilizado com uma inclinação para dentro, no sentido da mão que toca a pele, semelhante ao gesto empregado no samba de partido-alto carioca. A malacacheta foi o instrumento com mais variações na maneira de ser executado. Foram identificadas quatro formas diferentes de extrair som do instrumento: com uma baqueta grossa e mão na pele, com uma baqueta fina e mão na pele, com as duas mãos na pele, ou ainda com uma mão na pele e outra percutindo o corpo metálico do instrumento. Dois dos instrumentos musicais executados pelo grupo eram muito semelhantes aos utilizados pelo cantor Vassourinha, nas suas exibições nas rádios paulistanas no início dos anos 1940.⁴⁶¹

⁴⁶¹ Conforme imagens apresentadas no documentário *A Voz e o Vazio: A vez de Vassourinha*. Carlos Adriano, 1998, Brasil.

"Nóis cantemos assim": música, rádio e samba em São Paulo na primeira metade do século XX - André Augusto de Oliveira Santos, FFLCH - USP, 2023

Detalhes dos instrumentos

Detalhe de fotografias de Avelino Ginjo, São Paulo - SP, 1946. Acervo José Manoel Ginjo.



Pandeiro



Tamborim (furado) e pífano.



Afoxé



Violão tenor, lata de graxa e lata.



Caixeta ou bloco.



Tamanco e lata

Detalhes dos instrumentos percutidos com mão e baqueta. Abaixo, a maneira de tocar o repinique e ao lado três maneiras diferentes, entre outras exploradas pelo grupo, de tocar a malacacheta. Na imagem de baixo à direita, o instrumentista parece tocar da maneira como atualmente é percutido o repique de anel.

"Nóis cantemos assim": música, rádio e samba em São Paulo na primeira metade do século XX - André Augusto de Oliveira Santos, FFLCH - USP, 2023.



Fotografias (e detalhes de fotografias) de Avelino Ginjo, São Paulo - SP, 1946. Acervo José Manoel Ginjo.

"Nóis cantemos assim": música, rádio e samba em São Paulo na primeira metade do século XX.
André Augusto de Oliveira Santos, FFLCH - USP, 2023

O afoxé, instrumento utilizado pelos sambistas do Morro do Papagaio, também era percutido por **Vassourinha** em suas apresentações.



Fotografia de Avelino Ginjo, São Paulo - SP, 1946. Acervo José Manoel Ginjo.



Printscreen de uma imagem do filme *A Voz e o Vazio: A vez de Vassourinha*, Carlos Adriano, 1998, Brasil, 8'53''.

"Nóis cantemos assim": música, rádio e samba em São Paulo na primeira metade do século XX. - André Augusto de Oliveira Santos, FFLCH - USP, 2023

O cantor **Vassourinha**, oriundo da Barra Funda, foi fotografado ao microfone da rádio Record percutindo um instrumento bastante semelhante ao utilizado pelos sambistas do Morro do Papagaio. Ao lado, as maneiras de segurar e tocar o instrumento.



Printscreen de uma imagem do filme *A Voz e o Vazio: A vez de Vassourinha*, Carlos Adriano, 1998, Brasil, 8'38''.



Detalhes de fotografias de Avelino Ginjo, São Paulo - SP, 1946. Acervo José Manoel Ginjo.

Ao longo dos anos 1940, enquanto o samba se disseminava pelo bairro das Perdizes e Avelino Ginjo gastava as lentes da sua rolleiflex, a cidade de São Paulo enfrentava uma forte crise imobiliária.⁴⁶² Casas e prédios abandonados eram ocupados por gente pobre que se virava como podia para sobreviver na cidade grande, realizando serviços informais. Na região das Perdizes, existiu na época um cortiço famoso instalado em um cinema abandonado, que se chamava Cine Vitória. Era ocupado, em sua imensa maioria, por pessoas negras.⁴⁶³ Mas foi outro cortiço paulistano, localizado na região da Santa Ifigênia, que se popularizou por meio de uma canção. Sua história e a dos seus habitantes foi tão disseminada que foram cantadas até na então capital do país, a cidade do Rio de Janeiro. Tão habituado a exaltar e cantar as histórias dos seus morros, o carioca lamentaria em canção, a partir de 1955, a “morte” de uma maloca tipicamente paulistana. Assim como Avelino Ginjo, o descendente de italianos João Rubinato também direcionou um olhar sensível para os cortiços da cidade de São Paulo. Com uma diferença. Ele não sabia fotografar, seu negócio era fazer samba. E foi o que ele fez.

Barbosinha

No início dos anos 1950, Adoniran Barbosa finalmente voltou a emplacar sucessos musicais, após permanecer distante da função profissional de compositor durante praticamente toda a década de 1940, período em que esteve atuando como ator humorístico em uma vitoriosa parceria com Osvaldo Moles. Acompanhado de grande elenco, Adoniran interpretava esquetes cômicas entremeadas por performances musicais de cantores e cantoras, ao vivo, nos estúdios da Rádio Record. No *casting* da emissora, uma poderosa orquestra e um verdadeiro panteão de maestros. A dupla com o roteirista Osvaldo Moles, que o alçou ao status de estrela humorística do rádio, embora benéfica para a popularidade, exigiu do artista uma pausa no sonho de fazer sucesso como compositor. Mas a saída de Moles da Record para a concorrente Bandeirantes, no início dos anos 1950, fez com que Adoniran novamente encontrasse tempo para investir na carreira musical. Trabalhou, não apenas em novas composições, mas também convencendo conjuntos e gravadoras a

⁴⁶² Ao longo de 1946 foram publicadas diversas reportagens sobre o problema da falta de moradia em São Paulo. Segundo o *Diário da Noite*, havia, em 1946, um déficit de 25 mil moradias em São Paulo. *Diário da Noite*, 29 de abril de 1946, p.18.

⁴⁶³ O cortiço também era conhecido como “Vila Vitória” e ficava localizado onde atualmente está erguida a Praça Marrey Junior, próximo ao atual clube da Sociedade Esportiva Palmeiras. PACHECO, op. cit., p.200.

apostarem nelas. Como resultado do empenho, teve cinco composições gravadas entre 1951 e 1953. Uma delas, *Malvina*, lançada em janeiro de 1952 pelo conjunto Demônios da Garoa, foi escolhida o samba campeão do carnaval daquele ano. Em 1953, os sambas *Joga a chave*, parceria com Osvaldo França, em outra interpretação dos Demônios e *A louca chegou*, cantado pela então rainha do rádio Emilinha Borba, foram destaques no carnaval, colocando o compositor novamente no rumo do tão desejado posto de astro do samba.⁴⁶⁴

Os sucessos abriram novas oportunidades e ainda em maio de 1953 o humorista, que na altura era chamado carinhosamente pelo nome de um de seus personagens mais populares, o Barbosinha, foi tema de uma interessante reportagem publicada na revista *Flash*. Os fãs do universo radiofônico viviam ávidos em saber como era a vida do astro dos programas humorísticos fora dos estúdios. Para aplacar a curiosidade do público, a *Flash* era vendida nas ruas ao módico preço de quatro cruzeiros, trazendo no rodapé da capa o curioso título da matéria: “Adoniran Barbosa busca inspiração para seus sambas”. Então em seu segundo número, a publicação trazia conteúdo voltado para programas e fatos curiosos dos artistas das diversas mídias modernas, principalmente rádio e televisão. A edição de maio de 1953 apresentava na capa uma foto dos personagens circenses Fuzarca e Torresmo, os “dois malucos da tv”. No rodapé, em letras menores, a chamada para outros conteúdos dava destaque à reportagem sobre a morte de Nestor Teixeira Franco, músico e radioator, conhecido popularmente como “Baiano”, que interpretava na Rádio Nacional de São Paulo o personagem “Prontidão 111”, do programa radiofônico de Manoel de Nóbrega, proeminente nome do rádio paulistano.⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ ÂNGELO, Assis. *Pascalíngudum! Os Eternos Dêmonios da Garoa*. São Paulo: Editora do Autor, 1a Edição, 2009, p. 223.

⁴⁶⁵ Revista do Rádio, 28 de Abril de 1953. Este fato permitiu identificar o ano da publicação, informação que não consta na capa do periódico. Biblioteca Nacional Digital. <https://bit.ly/2EUZ2DA>. (último acesso em 2 de setembro de 2020).



Figura 17: Capa da revista Flash. São Paulo, maio de 1953. Acervo Adoniran Barbosa.

Apesar da televisão ser a grande novidade do momento, em 1953 o rádio continuava sendo o mais importante e popular meio de comunicação, presença marcante nas fábricas, casas, lojas, cortiços e prédios da cidade. Na esteira dos modernos veículos de comunicação, a *Flash* se propunha a aproximar os ouvintes das estrelas, retratando o cotidiano dos artistas para além dos estúdios e auditórios. Ao acessar o interior da revista e alcançar a reportagem sobre Barbosinha, ilustrada por imagens do fotógrafo Cruz e assinada pelo jornalista Egas Muniz, o leitor é apresentado a uma autêntica estrela do rádio e que começava a brilhar também no cinema. Em 1953, após algumas participações em produções da Cinédia no final da década anterior, Barbosinha voltou às telonas estrelando um personagem no premiado filme *O Cangaceiro*, dirigido por Lima Barreto.⁴⁶⁶ O momento ficaria marcado também pela ocasião em que Adoniran, nos bastidores das gravações, estreitou laços com os seus recentes parceiros de música, Demônios da Garoa, que interpretaram um número musical no filme.

Muniz descreveu a trajetória de Barbosinha até aquele momento destacando sua capacidade de superação e persistência, fazendo elogios aos trabalhos e ressaltando o bom momento pelo qual o artista passava. Mas a caminhada até o sucesso, segundo o autor da reportagem, não foi tarefa fácil. Ao longo das décadas anteriores, enquanto o rádio se

⁴⁶⁶ CAMPOS JR., Celso de. *Adoniran: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2009, p.267.

expandia e a cidade de São Paulo se transformava rapidamente, Adoniran, carregando ainda seu nome de batismo, João Rubinato, era apenas mais um dos inúmeros aspirantes ao sucesso que, a partir da experiência musical adquirida no espaço público das ruas, buscava destaque em uma emissora. A reportagem começa justamente narrando essa passagem da vida do artista:

Quem é que disse que a persistência, em rádio, não vale? Ora, se vale. Adoniran Barbosa é um dos maiores exemplos. Ele vem de longe na tentativa de um lugar no rádio. Soube lutar. Teve paciência. Até que chegou a sua hora “H”.

Moço cheio de sonhos e repleto de inveja daquela rapaziada que já fazia bonito pelos microfones de São Paulo, o Adoniran (naquele tempo ele não se chamava assim, não...) não recebeu nada nem ninguém e foi metendo a cara em todos os prefixos.

Começou como cantor. E, aqui entre nós, se não era um “astro” também não desapontava. Foi cantor da primitiva Rádio Cosmos e ganhando seus “cachets” de 20 ou 50 mil réis, foi passando por várias sintonias. Quando não dava certo numa rádio, já tinha um amigo na mira e já ia procurá-lo, a cata de prestígio para entrar noutra estação.⁴⁶⁷

Foi observado anteriormente como a sociabilidade das esquinas teve papel importante para o início da trajetória do compositor Adoniran Barbosa. A rua foi não somente uma garantia de sobrevivência como fonte de renda nos períodos que antecederam seu sucesso no rádio, mas também espaço de aprendizagem musical. O jovem João Rubinato não tinha parente músico e nem condições de pagar um professor. Seu desenvolvimento como cantor e compositor aconteceu através da curta passagem pela banda musical de Santo André e principalmente por meio de reuniões improvisadas nos espaços públicos da cidade, entre trabalhadores informais e indivíduos tipificados como “vagabundos” pelas autoridades. Mesmo após a fama como humorista, o gosto pelas ruas e seus tipos continuava fazendo parte do cotidiano de Adoniran Barbosa. No começo da década de 1950, ele permanecia atento aos personagens musicais que circulavam nas esquinas e era justamente entre eles que encontrava inspiração para os seus sambas. Na reportagem da revista *Flash*, o jornalista Egas Muniz narrou um dos passatempos prediletos do artista, cantar entre os musicais engraxates ambulantes:

Mas... e fora do rádio, como é que é o Adoniran Barbosa, hein?! Humaníssimo como qualquer um. Às vezes até demais. Prefere mesmo os humildes. Desde o seu

⁴⁶⁷ Revista *Flash*, ano 1, número 2, maio de 1953, p.26. Acervo Adoniran Barbosa. O acesso a reportagem foi possível graças aos esforços de pesquisa do Conjunto João Rubinato, do qual fui fundador e integrante por 7 anos.

cachorro “Peteleco”, parceiro de uns bate-papos que só eles mesmo entendem. E os engraxates? Ah! Esse é um outro mundo na vida cotidiana do Barbosinha. E a turma saboreia quando o Barbosinha vai chegando, já de caixinha-de-fósforos nas mãos e um sambinha qualquer nos lábios. Forma-se o “naipe de ritmo” com os caixotes, as escovas, os vidros d’agua, as latinhas de graxa, escovas que foram de dentes...⁴⁶⁸

Egas Muniz escreveu essas linhas mais de dez anos após a publicação da reportagem de Túlio de Lemos sobre o canto dos engraxates paulistanos, indicando a permanência da prática durante todo esse tempo. No início dos anos 1950, os trabalhadores da graxa continuavam fazendo sambas pelas ruas e praças, como fazia José Pereira em 1941. E essas reuniões contavam com a participação ilustre de uma autêntica estrela radiofônica, pintada pela reportagem como um cidadão de hábitos comuns. A iniciativa de aproximação para com o grupo é retratada, na narrativa da matéria, partindo do próprio Adoniran e sua caixinha de fósforos. O humorista é bem recebido pelos engraxates, que logo se põe a participar da brincadeira, utilizando seus instrumentos de trabalho para acompanhar o samba. É evidente que os encontros não ocorriam assim de forma tão espontânea e natural, mas a caixinha de fósforos pode muito bem ter sido utilizada como um elemento importante da interação. O objeto era um dos principais utensílios dos sambistas do rádio, símbolo recorrente, por exemplo, entre cantores cariocas.⁴⁶⁹ Leve e portátil, constituía-se um excelente artifício para apresentar um novo samba na mesa do boteco ou na calçada, ao pé do ouvido. Justamente por isso, mas também, claro, por ser útil para acender cigarros, era um objeto que ficava sempre no bolso de Adoniran, acostumado que era a performance de cantar sambas na beira da calçada. Merece destaque também o fato de não haver, na descrição, qualquer referência a instrumentos de harmonia, como cavaquinho ou violão, sendo o encontro realizado exclusivamente com instrumentos de percussão improvisados.

A descrição do sonoro encontro entre Adoniran e os engraxates encerra nas reticências. As ilustrações, porém, trazem mais elementos para análise. Na primeira página da matéria, três fotografias em preto e branco. A maior delas, centralizada na metade superior, acompanha o título da reportagem: “Adoniran Barbosa busca inspiração para seus

⁴⁶⁸ Revista *Flash*, ano 1, número 2, maio de 1953, p.26.

⁴⁶⁹ A caixinha de fósforos como instrumento musical foi imortalizada pelo compositor e intérprete Ciro Monteiro, no Rio de Janeiro. Ciro começou na rádio em 1933, no popular Programa do Casé, como substituto do cantor Luís Barbosa, um dos precursores do samba de breque. Barbosa foi uma das fontes de inspiração para João Rubinato compor seu nome artístico, Adoniran Barbosa. Provavelmente a caixinha de fósforo é um elemento da influência do cantor Ciro Monteiro em Adoniran. Na década de 1950, o cantor era um grande cartaz do rádio carioca. MARCONDES, Marcos Antônio (org). *Enciclopédia da Música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo; Art Editora, 1998, p.912.

sambas”. A fotografia apresenta o protagonista em pé, ao lado de um companheiro, entre um grupo de seis engraxates ambulantes adultos, sentados em suas caixas de madeira. Ele pousa o pé em uma das caixas ao centro do grupo e com uma expressão sorridente e buliçosa, percute uma caixinha de fósforos em posição que parece ser a de quem está cantando um samba. O personagem em pé, ao lado de Adoniran, com os olhos voltados em sua direção e batucando um objeto menor entre as mãos, provavelmente uma latinha de graxa, é Nicola Caporrino, parceiro de Adoniran em *Samba do Arnesto*, composição de 1952.⁴⁷⁰ Os demais fotografados parecem acompanhar o ritmo da caixinha de fósforos batucando em seus caixotes. Adoniran é o único de terno e gravata, sendo que os demais vestem camisas de mangas curtas. Pode-se identificar no grupo três engraxates brancos, todos em pose central e quatro engraxates negros, ocupando as margens da cena.⁴⁷¹

⁴⁷⁰ Quem reconheceu a presença de Nicola entre o grupo foi Sérgio Rubinato, sobrinho de Adoniran Barbosa, em entrevista realizada durante pesquisas para esta tese. Sérgio Rubinato chegou a encontrar com Nicola algumas vezes no período em que foi assessor e motorista de Adoniran, durante os anos 1970. Sérgio esteve, inclusive, algumas vezes com o tio visitando o amigo em Tatuí, onde Nicola fixou residência, de modo que tem propriedade para reconhecer o compositor. O pai do Nicola, que tinha o mesmo nome que ele, tentou instalar um quiosque de engraxates na Praça das Sé, em 1925, sem sucesso. O documento aponta para a relação da família Caporrino com o ofício de engraxate, de modo que talvez o amigo tenha sido quem apresentou o grupo fotografado para Adoniran. Sobre a curiosa história entre os dois compositores que motivou o surgimento do *Samba do Arnesto*, ver: CELSO JR., Celso de. *Adoniran: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2009, pp.240-243.

⁴⁷¹ Ao contrário do que a imagem pode fazer o observador imaginar, no entanto, a maioria dos engraxates que fazia samba nas ruas de São Paulo eram negros. A questão racial que envolve a relação entre engraxates brancos e negros foi um dos temas abordados na citada dissertação de mestrado deste autor. SANTOS, André Augusto de Oliveira. *“Vai graxa ou samba, senhor?” - A música dos engraxates paulistanos entre 1920 e 1950*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. 2015.



Figura 18: Destaque da reportagem sobre Adoniran Barbosa e os engraxates ambulantes paulistanos. *Revista Flash*, maio de 1953, p.25. São Paulo - SP.

No alto da página, a chamada traz a seguinte frase: “O ritmo e a gíria dos engraxates já forneceram temas para as composições populares do conhecido humorista, ator e compositor”. Eis o esclarecimento para o título da matéria. A criatividade musical de Barbosinha, naquela época, brotava do encontro com os engraxates ambulantes e da escuta atenta do seu linguajar característico. Acompanhando a foto principal, uma legenda sugere o modo como se davam as reuniões: “Caixas de fósforos, latas de graxa e escovas: está feita a batucada. O micróbio do samba atinge a todos e Adoniran não pode ver defunto sem chorar. Estão vendo?”.⁴⁷² Ao se inspirar nos engraxates para compor sambas, Adoniran levava a performance musical das ruas para o contexto radiofônico. E *Saudosa Maloca* pode muito bem ter sido uma das canções inspiradas no linguajar e no ritmo dos engraxates. Composta em 1950, a música foi lançada na voz do próprio compositor em 1951, dois anos antes da publicação da reportagem.

⁴⁷² Revista *Flash*, ano 1, número 2, maio de 1953, p.25.

Dividindo espaço com texto e duas imagens menores, na página seguinte da revista *Flash* foi publicada outra foto de Adoniran entre engraxates. Posicionada no alto e à esquerda, a fotografia apresenta, mais uma vez, o compositor em atitude central. Ele está sentado em uma caixa de madeira e pousa o pé direito em um suporte para ter o sapato supostamente lustrado por um engraxate sorridente. Ao invés da caixa de fósforos, um cigarro entre os dedos. Espalhados ao seu redor, os demais fotografados também sorriem. O grupo parece estar conversando ou cantando samba, como indica a atitude do indivíduo de pé e à direita, batendo palmas. Os olhares de três dos fotografados se direcionam para um dos engraxates que, de lado e agachado, se volta para Adoniran, sendo provavelmente ele quem apresenta o samba. Aparecem na foto quatro homens negros e um branco. Não aparentam serem os mesmos personagens da outra foto.



Figura 19: Adoniran tem seus sapatos engraxados enquanto interage com engraxates ambulantes da cidade de São Paulo. Revista *Flash*, maio de 1953, p.26. São Paulo - SP.

Em conjunto, imagens e texto parecem ter sido construídos na intenção de transmitir ao leitor a figura de Adoniran como um artista espontâneo, alegre e humilde, que se integra facilmente entre trabalhadores das ruas. Interessante notar, porém, como as demais fotografias da reportagem apresentam o mesmo Adoniran sorridente e desvolto, entre estrelas do cinema e do rádio, fazendo o leitor acreditar que, com a mesma simpatia com que transita entre os humildes engraxates, o protagonista também se agrupa entre celebridades como a atriz Marisa Prado e os astros do cinema Alberto Ruschel e Osvaldo Sampaio. Esse

paradoxo entre as fotografias prontamente chama a atenção do leitor, associando o artista a dois universos aparentemente antagônicos. De um lado, engraxates negros cantando sambas nas ruas e, do outro, artistas brancos e engravatados, em um salão, cercados por formalidade e pompa.

A imagem construída pela revista *Flash* aproxima Adoniran de uma das principais características do malandro: saber transitar muito bem entre os diferentes estratos sociais, conhecendo os códigos e as práticas de conduta dos ambientes elitizados e marginais.⁴⁷³ Esses dois tipos de lugares podem ser associados a espaços que Adoniran costumava frequentar rotineiramente no final da década de 1940 e início da seguinte. De um lado, os estúdios da Rádio Record, localizados na Rua Quintino Bocaiúva, local privado e rigoroso, cujo acesso era restrito aos trabalhadores da emissora e astros do rádio. Os populares somente frequentavam as plateias do auditório, onde eram transmitidos ao vivo alguns dos programas mais famosos. Muito próxima dali ficava a Praça da Sé, tradicional reduto dos engraxates paulistanos, espaço público de acesso irrestrito, local de passagem, mas também de trabalho. Na década de 1950 - como ainda é hoje - era necessário saber ler os códigos sociais para se sentir realmente confortável naquele espaço. Para tanto, era imperativo se entender com aqueles que tinham a praça como local de batente e assumiam, naturalmente, o papel de protagonistas do lugar.

Jeito gaiato de cantar samba

O início da década de 1950 marcou um ponto de virada na investida de Barbosinha como compositor. Após emplacar os primeiros sucessos da parceria com os Demônios da Garoa, ele buscava nas ruas inspiração para novas composições. Nesse percurso, os engraxates tiveram um papel fundamental, fato ressaltado pelo jornalista Egas Muniz na capa da matéria da revista *Flash*: “O ritmo e a gíria dos engraxates já forneceram temas para as composições populares do conhecido humorista, ator e compositor”. Há três hipóteses não excludentes a propósito de quais seriam as canções de Adoniran inspiradas no ritmo e na gíria dos engraxates. O jornalista Egas Muniz poderia estar fazendo referência ao baião *Tiririca*, a *Samba do Arnesto* ou a *Saudosa Maloca*. O mais provável é que ele estivesse se referindo a todas elas, justamente por ter utilizado a frase no plural e porque as três canções

⁴⁷³ DA MATTA, Roberto. *Carnaval, Malandros e Heróis*. Rio de Janeiro: Zahar Edições, 1981.

estiveram relacionadas, direta ou indiretamente, com engraxates ambulantes paulistanos e suas práticas musicais.

O baião *Tiririca* foi composto em parceria com Manezinho Araújo e lançado pela dupla Ouro e Prata em 1952.⁴⁷⁴ Como visto, a palavra “tiririca”, além de significar um mato rasteiro, que nasce em todo lugar e se espalha rapidamente, dava nome a um modo de dançar o samba com pernadas, muito praticado entre os engraxates paulistanos e registrado por Avelino Ginjo nas Perdizes em 1946. A expressão também guarda relação com ladainhas e cantigas de capoeira.⁴⁷⁵ O refrão da canção composta por Adoniran e Manezinho: “Tiririca faca de ponta / Capoeira quer te pegar”, foi utilizado, mais tarde, em um samba de Geraldo Filme, também chamado *Tiririca*, obra que consiste em um compilado de refrãos que eram cantados nessas rodas.⁴⁷⁶

É possível traçar três hipóteses para o caminho que teria sido percorrido pelo verso em São Paulo, até servir de inspiração para o refrão de Adoniran nos anos 1950 e ser utilizado posteriormente na gravação de Geraldo Filme. A primeira hipótese consiste na ideia de que o verso tenha primeiro se tornado popular entre os engraxates. Ou seja, Adoniran e Manezinho teriam se inspirado no canto dos engraxates para compor o baião, tendo Geraldo Filme agido do mesmo modo, alguns anos depois. A segunda hipótese traça o caminho inverso. Após a composição de Adoniran, o trecho pode ter se popularizado entre os engraxates da cidade de São Paulo, provavelmente disseminado pelo próprio autor, se tornando um refrão presente nas batucadas e na prática do jogo da tiririca, chegando depois até o repertório de Geraldo Filme. A terceira versão possível é de que a canção tenha sido apresentada ao sambista da Barra Funda pelo próprio Adoniran, provavelmente com a explicação de que se tratava de um canto dos engraxates, já que eles se conheceram e circularam pelos mesmos lugares durante os anos 1970, e até se apresentaram juntos no final da década, quando se tornaram amigos.⁴⁷⁷

⁴⁷⁴ Não encontrei a versão original de 1952. Porém a canção foi relançada, anos depois, pelo conjunto Mané Baião e seus Cangaceiros, em 1966 e pode ser ouvida através do link: https://drive.google.com/file/d/16SRXf0HZ2MiOhshSxCE9ZdJ-OgAfwOEq/view?usp=share_link

⁴⁷⁵ Um exemplo de verso muito parecido, conhecido entre os capoeiristas, é citado por Nestor Capoeira, que tomou conhecimento do mesmo por intermédio de Jair Moura: “Tiririca é faca de cortá / Não me corta, moleque de sinhá”. CAPOEIRA, Nestor. *Capoeira: os fundamentos da malícia*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p.92. Um verso semelhante, mas com rima diferente foi apresentado por Edison Carneiro como sendo típico da Capoeira: “Tiririca é faca de cortá / Prepar’a barriga pr’apanhá!”. CARNEIRO, Edison. *Folgedos tradicionais*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

⁴⁷⁶ *Tiririca*. Geraldo Filme. Faixa número 1 do LP *Plínio Marcos em Prosa e Samba: ‘nas quebradas do mundaréu’*. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1974. CMGS - 9072. Ouvir através do link: https://drive.google.com/file/d/1b298mMWhjFDzSIs7iW2UCwCFAeDN6bwa/view?usp=share_link

⁴⁷⁷ CAMPOS JR., Celso de. *Adoniran: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2009, pp.476-7 e 503-4.

Samba do Arnesto foi composto por Adoniran no ano de 1952, em parceria com Nicola Caporrino, que, conforme visto, possuía relação com o ofício de engraxate, através do seu pai. Além disso, a canção traz um modo bastante característico de pronunciar as palavras, que pode muito bem ter sido inspirado no linguajar dos engraxates paulistanos, grupo que Nicola conhecia tão bem.

A terceira possibilidade é que ao aludir a canções inspiradas nos engraxates, Egas Muniz estivesse se referindo ao samba *Saudosa Maloca*, composta por Adoniran, sem parceria, no primeiro semestre de 1951.⁴⁷⁸ Em entrevista para a *Revista Realidade*, o compositor revelou que Joca e Mato Grosso eram personagens reais e desempenhavam diversos ofícios informais nas ruas de São Paulo, inclusive como engraxates:

Eu saía muito, à noite, para passear com Peteleco, um vira-lata de quem eu gostava muito. Ali na Rua Aurora, havia um casarão abandonado onde moravam uns e outros sem compromisso, que para ganhar a cachaça e o sanduíche fazia biscate nas feiras, lavava carros, engraxava sapato. Eu conhecia todos: Mato Grosso, Joca, Corintiano. Um dia cheguei ao casarão para bater papo e eles tinham sumido e o prédio tinha sido demolido. Então fiquei com vontade de fazer um samba: Saudosa Maloca / Maloca querida / Dinde donde nós passemos / os dias feliz de nossa vida.⁴⁷⁹

Poucos meses depois de composta, *Saudosa Maloca* foi gravada na voz de Adoniran, ainda em 1951.⁴⁸⁰ Não causou impacto.⁴⁸¹ Após a tentativa frustrada, a canção foi apresentada aos Demônios da Garoa pelo próprio compositor em 1953. Barbosinha conheceu os integrantes do grupo ainda na década de 1940, na Rádio Record. Depois, no início da década seguinte, compositor e conjunto fizeram parte do elenco do filme *O Cangaceiro* e a ocasião se mostrou oportuna para estreitarem os laços. No filme, os Demônios participaram de uma cena musical interpretando a canção *Mulher Rendeira* (atribuída a Lampião) acompanhados da cantora Vanja Orico, enquanto Adoniran fez o papel de um cangaceiro do bando de Galdino.

⁴⁷⁸ CAMPOS JR., op. cit., 2009, pp. 229-230.

⁴⁷⁹ *Revista Realidade*, julho de 1966, página 11. Editora Abril: São Paulo.

⁴⁸⁰ O samba foi lançado como lado B em um disco de 78 rotações que trazia, no lado A, também interpretada por Adoniran, a marcha-rancho *Mimoso Colibri* de Hervé Cordovil e Osvaldo Moles. Continental, 16468, dezembro de 1951. MUGNAINI JR., Ayrton, op. cit., p. 209.

⁴⁸¹ “Apesar de o registro original de *Saudosa Maloca*, feito pelo próprio Adoniran em 1951, ter passado despercebido, quatro anos depois a composição se tornou o maior sucesso desse autor. E uma das razões determinantes do estrondoso êxito de *Saudosa Maloca* foram os Demônios da Garoa, que, em 1955, relançaram o samba de Adoniran, projetando-se em nível nacional.” Encarte do disco *Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini* da série História da Música Popular Brasileira. Editora Abril/Abril Cultural.

Em 1955, aproximadamente dois anos após a estreia do filme, os Demônios da Garoa foram flagrados pelo produtor Demerval Costa Lima nos bastidores da Rádio Nacional de São Paulo, cantando *Saudosa Maloca* descontraidamente, imitando o jeito dos engraxates da região da Praça Dr. João Mendes, que gostavam de brincar com as melodias de samba sem pronunciar de fato a letra, apenas improvisando sons vocais. Em meio a essa simples brincadeira de camarim, o grupo foi surpreendido pela proposta de Costa Lima para apresentar *Saudosa Maloca* ao vivo, naquele arranjo descontraído mesmo, com os improvisos vocais, durante o famoso programa do radialista Manoel da Nóbrega, do qual o grupo participava regularmente.⁴⁸² Assim, os Demônios prepararam a tal brincadeira para as partes introdutória e final da música. Quem apresentou essa versão dos fatos foi o músico Arnaldo Rosa, integrante da formação original do conjunto. No programa MPB Especial, da TV Cultura, ele narrou o episódio que se comprovaria determinante para o primeiro sucesso nacional da parceria entre Demônios da Garoa e Adoniran Barbosa:

*Em 1953 [sic] o Adoniran gravou sozinho Saudosa Maloca. Ouvíamos a música dele, gostei, nós gostávamos do samba... e sem querer nós criamos o estilo gaiato, a interpretação gaiata... imitando assim o engraxate cantando. Porque naquela época ali na Venceslau Braz com a Caixa Econômica existiam os engraxates e eles tocavam nas caixas, batiam samba nas caixas. O Costinha ouviu, nós ensaiávamos esta música, o Costa Lima era o diretor da Rádio Nacional naquele tempo, ele ouviu e disse: '- Olha, figuras! Pode ensaiar, que eu garanto que vocês vão fazer sucesso. Vai ser o sucesso do ano!'. E foi.*⁴⁸³

Da ocasião em diante, a canção nunca mais foi a mesma. A introdução e o final elaborados pelo grupo foram praticamente incorporados à forma. Em seu depoimento, Arnaldo Rosa atribui uma parcela do sucesso da versão “demoníaca” de *Saudosa Maloca* justamente ao “estilo gaiato de cantar samba”, que consistia em uma adaptação do grupo ao modo de cantar improvisado dos engraxates ambulantes paulistanos. E existiu ainda outro agente responsável pelo êxito. Embora imitassem informalmente aquele modo de cantar, os Demônios nunca havia cogitado executar a canção daquela forma no rádio. Foi a cancha e o tino comercial do diretor Demerval Costa Lima que incentivou o conjunto a experimentar. A musicalidade das ruas foi levada, assim, diretamente para os estúdios da rádio. Outra vez, os

⁴⁸² Uma outra versão dos fatos confere a autoria do flagra ao próprio Manuel da Nóbrega, CAMPOS JR; *Adoniran: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2009, p.294.

⁴⁸³ O músico se equivoca no ano da gravação, sendo, na realidade, 1951. Foi em 1953, provavelmente, que Adoniran apresentou a canção aos Demônios, daí a confusão entre as datas. Programa MPB Especial – TV Cultura. 1973. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=si2-uwgzKiU> >.

musicais engraxates ambulantes paulistanos serviram como fonte de inspiração para artistas radiofônicos. Após o sucesso instantâneo na Rádio Nacional de São Paulo, os Demônios da Garoa entraram nos estúdios da Odeon, em maio de 1955, para gravar a canção em um compacto de 78 rotações.⁴⁸⁴

Saudosa Maloca

*Se o senhor não tá lembrado
Dá licença de contar
Que aqui onde agora está
Esse adifício arto
Era uma casa véia um palacete assobradado
Foi aqui seu moço, que eu, Mato Grosso e o Joca
Construímos nossa Maloca*

*Mas um dia, nós nem pode se alestrar
Veio os hêmis com as ferramentas:
"o dono mandou derrubar"
Peguemos tudo as nossas coisas
e fumos pro meio da rua apreciar a demolição
Que tristeza, que nós sentia
Cada tábua que caía, doía no coração
Mato Grosso quis gritar, mas em cima eu falei
Os hêmis tá com a razão, nós arranja outro lugar
Só se conformemos
Quando o Joca falou
Deus dá o frio, conforme o cobertor
E hoje nós pega a paia, nas gramas do jardim
E pra esquecer, nós cantemos assim:*

*Saudosa Maloca
Maloca querida
Dindindonde nós passemos dias feliz de nossa vida⁴⁸⁵*

Com a gravação de *Saudosa Maloca*, o compositor Adoniran Barbosa e os intérpretes Demônios da Garoa finalmente comemoraram o primeiro acontecimento nacional da parceria.⁴⁸⁶ Desde o lançamento em junho de 1955, a canção tocou incessantemente nas rádios paulistanas. Alguns meses depois, chegou também na capital federal, Rio de Janeiro,

⁴⁸⁴ Como lado B do disco, outra composição que também se tornou bastante popular, *Samba do Arnesto*, parceria de Adoniran com Nicola Caporrino. Mais um samba que havia sido lançado anteriormente pelo próprio Adoniran, sem obter destaque.

⁴⁸⁵ Letra correspondente a versão gravada pelos Demônios da Garoa em 1955. *Saudosa Maloca*. Demônios da Garoa. Odeon, 13855. 1955.

⁴⁸⁶ "Apesar de o registro original de *Saudosa Maloca*, feito pelo próprio Adoniran em 1951, ter passado despercebido, quatro anos depois a composição se tornou o maior sucesso desse autor. E uma das razões determinantes do estrondoso êxito de *Saudosa Maloca* foram os Demônios da Garoa, que, em 1955, relançaram o samba de Adoniran, projetando-se em nível nacional." Encarte do disco Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini da série História da Música Popular Brasileira. Editora Abril/Abril Cultural.

assim como em diversas outras rádios regionais Brasil afora. Uma semana após a outra, a gravação constou nas paradas de sucesso.⁴⁸⁷ O êxito da canção ganhou ainda mais fôlego quando a cantora Marlene, em setembro do mesmo ano, gravou uma nova versão, fazendo com que a música ganhasse ainda mais projeção no Rio de Janeiro. Nos anos seguintes, *Saudosa Maloca* tornou-se tema de um espetáculo em cartaz na concorrida boate *African*, uma das mais agitadas de São Paulo.⁴⁸⁸ Além disso, foi gravada em ritmo de tango por Hortêncio e seu Conjunto.⁴⁸⁹ O sucesso foi tanto que a música virou até nome de programa radiofônico, o popularíssimo “História das Malocas”, escrito por Osvaldo Moles e estrelado por Adoniran Barbosa e outros cartazes da Rádio Record.⁴⁹⁰ Dali em diante, seria praticamente impossível falar em Adoniran Barbosa, ou em Demônios da Garoa, e não falar do sucesso que foi, e ainda é, *Saudosa Maloca*.⁴⁹¹

A gravação se popularizou rapidamente, inclusive no Rio de Janeiro, tornando-se um dos maiores sucessos de Barbosa como compositor e dos Demônios da Garoa como conjunto. Em comparação com a versão original, lançada em 1951 por Adoniran sem sucesso, a grande novidade do arranjo gravado pelo conjunto em 1955 foram os improvisos vocais realizados no começo e no final da faixa, o tal “jeito gaiato”, que dali em diante marcaria definitivamente os Demônios da Garoa como grupo musical e, por consequência, a obra de Adoniran. As corruptelas vocais permaneceriam incorporadas à forma da canção e seriam exaustivamente utilizadas pelo conjunto em gravações posteriores.

Inspirada em personagens paulistanos de carne e osso, *Saudosa Maloca* foi composta na rua, enquanto Adoniran caminhava entre a sua casa na Rua Aurora e os estúdios da Rádio Record, no Largo da Misericórdia. A relação cotidiana com os espaços públicos da cidade e seus personagens foi determinante para o artista alcançar êxito no decorrer da sua carreira como humorista e compositor. No começo dos anos 1930, quando passou a residir e transitar diariamente pelo centro paulistano, longe da fama, Adoniran era ainda um aspirante. Por aproximadamente vinte anos, cultivou o sonho de se tornar compositor famoso aprimorando sua capacidade de criar canções justamente nesse “caldo cultural” das ruas e

⁴⁸⁷ A canção frequentou a lista de sucessos da revista semanal *Radiolândia* entre junho e agosto de 1955. Assim como frequentou o topo da lista dos discos mais vendidos em São Paulo, segundo a *Revista do Rádio*, do Rio de Janeiro. *Revista do Rádio*, 13 de outubro de 1955.

⁴⁸⁸ *Correio Paulistano*, 14 de junho de 1956, p.5.

⁴⁸⁹ *Correio Paulistano*, 9 de agosto de 1955, p.8.

⁴⁹⁰ O programa inicialmente se chamava “Bangalôs e Malocas” e estreou em 1956. CAMPOS JR., Celso de. *Adoniran: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2009, p.316.

⁴⁹¹ A gravação foi várias vezes relançada, ao longo das décadas seguinte, em diversos formatos, como disco de vinil, fita cassete e, mais tarde, em formato de CD (Compact Disc). MUGNAINI JR., op. cit., 2002.

das emissoras de rádio, até a interpretação “demoníaca” de *Saudosa Maloca*. Naquele momento, Adoniran encontrou, finalmente, uma linguagem definitiva para sua obra.

Os trabalhos que analisaram a canção escolheram como referência a gravação dos Demônios, de 1955, ou a versão gravada por Adoniran em seu primeiro LP, lançado pela Odeon em 1974 e que absorveu as diversas características do arranjo realizado pelo conjunto vocal.⁴⁹² As pesquisas de caráter biográfico examinaram a gravação original em sua relação com a trajetória de Adoniran, sem empreenderem uma análise musical específica com base no fonograma original de 1951. Um estudo comparando as duas primeiras gravações da canção, além de identificar semelhanças e divergências, pode contribuir para um entendimento dos motivos que explicam a maior popularidade da versão dos Demônios da Garoa.⁴⁹³

	Saudade da Maloca (1951) 🎵 ⁴⁹⁴	Saudosa Maloca (1955) 🎵 ⁴⁹⁵
Intérprete	Adoniran Barbosa	Demônios da Garoa
Acompanhamento	Nelson Miranda e seu Conjunto	Demônios da Garoa
Introdução e final	Solo de Clarinete	Estilo gaiato de cantar
Início do canto	Refrão	Verso
Diferenças na letra*	Mas um dia nem quero me lembrar	Mas um dia nós nem pode se alembiar
	Espiá a demolição	Apreciá a demolição
	Que tristeza que eu sentia	Que tristeza que nós sentia
	Maloca querida onde nós passêmo	Maloca querida dindindonde nóis passêmo

⁴⁹² Respectivamente: TATIT, Luiz. *Análise Semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001 e SANTOS, Carlos Vinícius Veneziani dos. *Estudo semiótico de canções de Adoniran Barbosa*. Tese (doutorado), São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

⁴⁹³ O exercício de comparar as duas versões da canção começou ainda durante o período em que integrei os trabalhos de pesquisa do Conjunto João Rubinato. Naquele contexto, liderados pelo coordenador Tomás Bastian, nós do conjunto ouvíamos atentamente as diversas versões das obras gravadas por Adoniran e comparávamos às gravações dos intérpretes, trocando impressões e informações. Algumas observações suscitadas durante aquele período foram aqui aprofundadas. Ao conjunto, sou grato pela partilha, troca e aprendizados ao longo de 7 anos.

⁴⁹⁴ (🎵) *Saudade da Maloca*. Adoniran Barbosa. Continental, 16468. 1951. Para ouvir, acessar o link:

⁴⁹⁵ (🎵) *Saudosa Maloca*. Demônios da Garoa. Odeon, 13855. 1955. Para ouvir, acessar o link:

* Não levei em consideração as diferenças de concordância quanto ao uso de palavras no singular / plural. Por exemplo, no verso que Adoniran canta: “construímo nossa maloca”, os Demônios da Garoa cantam: “construímos nossa maloca”.

Lançada equivocadamente como *Saudade da Maloca*, a versão original foi gravada pelo próprio compositor com o acompanhamento de Nelson Miranda e seu Conjunto, formado por clarinete, dois violões, cavaquinho e pandeiro. Na introdução, um solo de clarinete lamentoso que nada se assemelha melodicamente ao “quais quais quais quais colá” popularizado mais tarde pelos Demônios. Outra diferença determinante é que na gravação de Adoniran o canto inicia no refrão. Um coral com sotaque “italianado” repete a estrofe rimada duas vezes antes dos versos serem interpretados com dramaticidade por Adoniran, acompanhado pelos contracantos do clarinete ao longo da melodia. Após a história contada pelo cantor/narrador, o coro retorna repetindo duas vezes o refrão e o clarinete faz um solo novamente no final. Além das diferenças no arranjo, a primeira gravação da música apresenta também algumas distinções sutis na letra e na melodia em relação às gravações posteriores.⁴⁹⁶

Saudosa Maloca
Maloca querida
Onde nós passemos dias feliz de nossa vida
Se o senhor não tá lembrado
Dá licença de contar
Que aqui onde agora está
Esse adifício arto
Era uma casa véia um palacete assobradado
Foi aqui seu moço, que eu, Mato Grosso e o Joca
Construímo nossa Maloca

Mas um dia, nem quero me lembrar
Chegou os hõmis com as ferramenta:
“o dono mandou derrubar”
Peguemo tudo a nossas coisas
e fumos pro meio da rua espiá a demolição
Que tristeza, que eu sentia
Cada tauba que caía, doía no coração
Mato Grosso quis gritar, mas em cima eu falei
O hõmi está com a razão, nós arranja outro lugar
Só se conformemos
Quando o Joca falou
Deus dá o frio, conforme o cobertor
E hoje nós pega a paia, nas gramas do jardim
E pra esquecer, nós cantemos assim:

Saudosa Maloca
Maloca querida
*Onde nós passemos dias feliz de nossa vida*⁴⁹⁷

⁴⁹⁶ Difícil confirmar se essas diferenças na letra, identificadas nas gravações posteriores, foram resultado do amadurecimento da canção na ideia do próprio compositor, ou de mudanças ocasionadas pelo processo natural de apropriação dos intérpretes em relação ao texto.

⁴⁹⁷ Letra correspondente a versão gravada por Adoniran Barbosa em 1951. *Saudade da Maloca*. Adoniran Barbosa. Continental, 16468. 1951.

O arranjo imortalizado pelos Demônios da Garoa em 1955 começa com dois compassos em 2/4 da levada de cavaquinho, seguido por dois compassos de bordões de violão chamando os demais instrumentos e as vozes, que entram cantando o “quais quais quais colá” três vezes antes de um novo breque, preenchido por improvisos vocais dos cantores, imitando instrumentos percussivos. Essa introdução original, executada duas vezes, configura justamente aquilo que Arnaldo chamou de “jeito gaiato de cantar samba”, uma imitação “demoníaca” do modo de cantar dos engraxates da região da Sé. Foi a primeira vez que o conjunto apresentou essa forma de introdução que seria repetida muitas e muitas vezes em gravações seguintes, sempre com corruptelas diferentes e nuances na melodia de acordo com as características de cada canção.

Após a última pausa da introdução, o canto em coro começa direto no verso: “Se o senhor não tá lembrado...”. Essa diferença em relação à primeira gravação, embora sutil, confere maior atenção aos primeiros versos da mensagem. Deixando o refrão para o final, o conjunto não anunciou o tema da canção imediatamente para o ouvinte, fazendo com que ela iniciasse justamente na forma de um diálogo, favorecendo aquilo que Flávio Aguiar chamou de “situação ficcional real”:

O samba recria uma situação “ficticiamente real” de diálogo, em que o maloqueiro parece pegar o 'senhor' pelo braço, em frente ao “edifício arto”, para contar-lhe a sua história, a felicidade perdida da maloca e a felicidade nostálgica de poder revivê-la na imaginação. Esse braço do “seu moço” que o pobretão parece tocar é quase o braço do próprio ouvinte, criando um “ao pé do ouvido” que intensifica a emotividade do drama evocado.⁴⁹⁸

A versão demoníaca de *Saudosa Maloca* fez os sons dos encontros musicais das ruas se misturarem ao som do rádio. Através do equipamento, o ouvinte era convidado a olhar novamente para a rua e mirar, da calçada, aquele edifício alto, como fazem os protagonistas da canção. A introdução do arranjo apresentado pelos Demônios valoriza tema e letra, conduzindo rapidamente a audiência para a situação proposta na canção. Seja onde estiver, o ouvinte é remetido à rua, primeiro pela forma gaiata de cantar samba, com associação direta aos engraxates, depois, pelos primeiros versos da letra que soam como um bate-papo de calçada.⁴⁹⁹ Aliás, como o bate-papo que tantas vezes ocorre durante o ato de uma

⁴⁹⁸ Encarte do disco *Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini* da série História da Música Popular Brasileira. Editora Abril/Abril Cultural, p.7.

⁴⁹⁹ A gravação da cantora Marlene ainda do ano de 1955 realizou uma espécie de síntese dos dois arranjos, iniciando com o canto no refrão sem repetição e depois fazendo a introdução semelhante aos Demônios,

engraxada. Nesse ponto exatamente, a versão dos Demônios se torna ainda mais sugestiva. É como se o “senhor”, ou seja, o ouvinte, fosse o cliente que vai ter o sapato engraxado e está na calçada, com o pé apoiado na caixa de engraxar, assim como Adoniran nas fotos da revista *Flash*. E dali, da rua mesmo, enquanto lustra os sapatos, o engraxate, depois da introdução com seu jeito gaiato de cantar sambas, conta uma história, a sua história, do Mato Grosso e do Joca. Mas também a história esquecida por trás daquele edifício recém-construído que o cliente observa.

Em *Saudosa Maloca*, passado e presente habitam a canção ao mesmo tempo. Os primeiros versos: “Se o senhor não tá lembrado, dá licença de contá...”, remetem ao próprio ofício do historiador, de relembrar aquilo que supostamente foi esquecido. Essa situação paradoxal do samba foi observada por Krausche, em uma interessante análise de *Saudosa Maloca*, identificando na canção o “conformismo carregado de denúncia”:

Ouvimos assim o samba dos paradoxos: ao retornar ao que já se foi, se é impelido para o que está vivendo; ao conformar-se com a violência e com a expulsão, transporta sua denúncia; ao apresentar-se como algo que pode ser cantado alegremente, habita-lhe uma nódoa que o ouvinte é chamado a sentir com intensidade. Quanto a este último aspecto, estamos diante do engraçado, e o engraçado não se reduz ao imediatamente alegre. É assim o samba de quem usou como estratégia de criação o seu andar-compor, quem usou a linguagem vivida nas ruas, identificando-se com ela, e, ao mesmo tempo, tentando superá-la. Mais exatamente qual linguagem? A daqueles que, por falta de soluções concretas e por sua imediata sabedoria, são obrigados a dizer ‘ós home tá com a razão / nós arranja outro lugá’.⁵⁰⁰

A interpretação de Krausche aponta para aspectos importantes. É possível concordar com a análise de que *Saudosa Maloca* carrega dois paradoxos. O primeiro marcado pelo “retorno ao que já se foi” que conduz ao presente e o segundo configurado pelo conformismo carregado de denúncia. No entanto, é um equívoco interpretativo considerar que a canção se “apresenta como algo que se pode cantar alegremente”. O refrão, se remete a algo alegre, é a uma alegria que está associada ao passado e é somente acessada pela lembrança. É um sentimento, portanto, que se encontra consolidado no terreno da nostalgia. *Saudosa Maloca* tem pouco ou nada de cômico em seu conteúdo original. Esse fato fica evidente na dramaticidade e sobriedade da interpretação do próprio compositor. Ao mesmo tempo, é reducionismo compreender o “jeito gaiato de cantar samba” como elemento cômico

cantando o “lá laiá” invés do “quais quais quais”. No final, coda do refrão até o fim em *fade out*. Disco Sinter 00-00.425-B. 1955.

⁵⁰⁰ KRAUSCHE, Valter; *Adoniran Barbosa: Pelas ruas da cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.43.

necessariamente. Embora a gravação do compositor seja sóbria e dramática, enquanto a interpretação dos Demônios traz características de improviso e ludicidade, isso não significa se tratar de uma interpretação cômica, ou seja, que tenha como intenção levar o ouvinte ao riso.⁵⁰¹ O jeito gaiato de cantar samba pode ser interpretado como expressão de lamento e dor, tendo sido empregado como um recurso semelhante ao ato de balbuciar, ou murmurar, no qual as palavras não chegam a ser completamente pronunciadas em meio a uma queixa. É mais um soluço, um choro engolido, do que uma maneira alegre de cantar. É um equívoco associar o “jeito gaito de cantar samba” executado pelos Demônios em *Saudosa Maloca* à comicidade ou à ironia.⁵⁰² Uma maneira propositalmente cômica de executar o “jeito gaiato” de cantar samba pode ser ouvida na canção que foi lançada como Lado B no mesmo disco: *Samba do Arnesto*. Este sim, samba e interpretação de caráter muito mais cômico.

Mas e na época do seu lançamento, teria sido *Saudosa Maloca* recebida como uma interpretação cômica? Parece que não. Na coluna “Discos” do jornalista J. Pereira, publicada no jornal *Diário da Noite* em 22 de julho de 1955, poucas semanas após o lançamento, não há referência a qualquer aspecto cômico no arranjo dos Demônios da Garoa. Inclusive, J. Pereira realiza uma comparação entre as duas gravações da música e manifesta preferência pela versão do compositor.

*Não há quem, em São Paulo, não tenha ouvido o samba “Saudosa Maloca”, levada ao disco, não faz muito, na Odeon, pelo grupo vocal Demônios da Garoa. Constitui o maior sucesso fonográfico do momento e promete alcançar êxito semelhante no Rio de Janeiro, onde já começou a ser cantado. O sucesso dessa composição de Adoniran Barbosa é merecido. É número de sabor nitidamente caboclo, no colorido, no ritmo, nos versos. O curioso é que na gravação dos Demônios da Garoa a interpretação do samba tira dele muito daquele sabor tipicamente do morro. No entanto, foi a gravação que “pegou”, isto é, que alcançou sucesso. A gravação do próprio Adoniran, na Continental, realizada há muito tempo, passou quase que despercebida.*⁵⁰³

⁵⁰¹ Como contraste, podemos compará-la à interpretação que os Originais do Samba fizeram mais tarde, em 1973, muito mais caricata e com falas em segundo plano visando extrair do ouvinte o riso. Originais do Samba, *É preciso cantar*, LP, RCA-Victor, 1973, 103.0075.

⁵⁰² “Na audição da primeira gravação de *Saudosa Maloca* (a de Adoniran), a interpretação tendeu para o dramático, não revelando a dimensão cômica ou gaiata; dessa forma não obteve sucesso. A gravação com os demônios da garoa foi ovacionada; nela, a introdução do lúdico, humorístico, com o sotaque italianado e do *stacatto* “din-din-donde”, levou a um distanciamento em relação à cena dramática e puxou pela ironia, a tragédia ganhou toques cômicos. Em 1978, Elis gravou retomando os “erros” e os jogos fonéticos dos Demônios da Garoa, uma referência *cult*”. MATOS, Maria Izilda. *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa*. Bauru: EDUSC, 2007, p. 133.

⁵⁰³ *Diário da Noite*, 22 de julho de 1955, p.4.

Trata-se de uma matéria publicada em 1955 e os jornalistas ainda utilizavam a expressão “tipicamente do morro” para caracterizar uma canção de Adoniran. Segundo J. Pereira, no entanto, a interpretação gaiata vai em sentido oposto.⁵⁰⁴ Não deixa de ser verdade. É preciso considerar também que os Demônios eram, na altura, um grupo vocal em franca ascensão e muito requisitado pelos programas de rádio, com cadeira cativa na gloriosa Rádio Nacional de São Paulo. Eram considerados excelentes intérpretes. Como sua própria trajetória demonstra, embora possuísse “bossa”, Adoniran não era considerado exatamente um bom cantor. Ao contrário, seu destaque maior até então era como ator cômico de rádio. Tal fato, por si só, parece constituir um elemento importante para explicar o êxito da versão dos Demônios.

O sucesso de um samba, tal qual o de uma ópera, não acontece sozinho. Assim como Giuseppe Verdi precisava de bons cantores para que suas obras alcançassem o êxito desejado, também os compositores populares precisam de bons intérpretes para suas canções. Ou ambos correm o risco do fiasco. Essa situação criava uma espécie de dependência entre compositor e cantor, principalmente quando acontecia uma boa conexão entre as duas partes. Ao longo da sua trajetória, Verdi encontrou em Giuseppina Strepponi, primeiro, e em Teresa Stoltz, depois, duas excelentes solistas para suas obras e diversas vezes compôs árias especialmente pensando nelas, com base na tessitura vocal, potência e timbre já conhecidos pelo operista.⁵⁰⁵ A parceria entre Demônios e Adoniran se deu de modo muito parecido. Após *Saudosa Maloca*, o grupo se tornou intérprete imediato do compositor, que por sua vez passou a compor especialmente para o conjunto.

O sucesso estrondoso de *Saudosa Maloca* na Rádio Nacional de São Paulo e o lançamento da gravação dos Demônios em disco, projetaram nacionalmente grupo e compositor, rendendo mais uma interessante reportagem sobre a carreira de Adoniran Barbosa e indicando o novo status conferido ao artista a partir dali. As fotos estamparam a renomada *Revista do Rádio*, do Rio de Janeiro, principal periódico nacional sobre este que era ainda o mais popular veículo de comunicação da época. Ao invés das poses nas calçadas, entre amigos engraxates, os editores da *Revista do Rádio* privilegiaram imagens do compositor sozinho: tocando violão, ao microfone da Rádio Record e entrando em um carro. Nada de comentários sobre a relação de Adoniran com os personagens que inspiravam suas composições. O jornalista da *Revista do Rádio* privilegiou elogios ao talento singular do

⁵⁰⁴ É bastante plausível que J. Pereira tenha sido um pseudônimo utilizado por Túlio de Lemos para assinar sua coluna de crítica musical.

⁵⁰⁵ PHILLIPS-MATZ, Mery Jane. *Verdi: a biography*. Nova Iorque, Oxford Univesity Press, 1993.

artista. Chama a atenção também a distinção manifesta entre o cômico ator de rádio e o sentimental compositor, indicando, mais uma vez, que o sucesso de *Saudosa Maloca* não estava baseado em eventual comicidade da composição. O título da matéria ressaltou o novo momento do artista, “Só faltava fazer sambas... E Adoniran também fez”:

Uma das figuras engraçadas do rádio é Adoniran Barbosa, comediante de Rádio e TV-Record. Sua simples apresentação é recebida com um coro de gargalhadas, pois ele é insuperável em sua mímica. Mas, Adoniran não é apenas o cômico irrequieto que os ouvintes da Record conhecem. É também um sentimental e, como tal, inspirado compositor de música popular. Todas as músicas dele obtém sucesso, mas, fato curioso, geralmente é ele mesmo quem faz a primeira gravação sem que o público tome conhecimento. Depois, os outros cantores gostam, gravam e a música alcança êxito. Assim foi com “Saudosa Maloca”, que só fez sucesso com Demônios da Garoa e Marlene.⁵⁰⁶

A reportagem publicada na renomada *Revista do Rádio* traz um tom bastante diferente em relação a matéria da *Revista Flash*. E elas estão distantes apenas dois anos. O periódico carioca preferiu destacar aspectos individuais do artista, enquanto a revista paulistana iluminou a relação de Adoniran com personagens da vida urbana, fundamentais para sua projeção como compositor. É um aspecto marcante da modernidade enfatizar características extraordinárias de agentes históricos que se destacaram como artistas. Tal discurso, marcante na primeira metade do século XX, confere uma aura individual à produção artística.⁵⁰⁷ Menos do que uma habilidade pura, inata, a sensibilidade e a musicalidade de Adoniran Barbosa, personagem criado por João Rubinato, foi apreendida e lapidada nas ruas paulistanas, na relação com criativos músicos e compositores que se encontravam nas praças, ruas, largos, terreiros, escolas de samba e avenidas da cidade. Como demonstrado ao longo desta tese, a trajetória de Adoniran Barbosa, até o primeiro grande sucesso nacional, foi construída em relação com os personagens das ruas paulistanas da sua época e carrega, portanto, as propriedades e contradições do seu próprio tempo e do seu espaço. Ouvir a cidade é compreender melhor o compositor, ao mesmo tempo em que ouvir o compositor é ser impelido a ouvir novamente a cidade, com outros ouvidos. São Paulo se transformou de maneira aguda ao longo da primeira metade do século XX e o som das suas ruas também. As dinâmicas sonoras que atravessavam o espaço urbano foram sendo absorvidas e desafiadas por seus moradores, produzindo novos discursos musicais em suas

⁵⁰⁶ *Revista do Rádio*, n. 318, 15 de outubro de 1955. p.30.

⁵⁰⁷ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012, pp.179-212.

diversas camadas cotidianas. Em torno dos sons produzidos pelos encontros nas ruas do centro e nos largos, praças, terreiros e cortiços da região suburbana, o samba se desenvolveu e passou a contar suas histórias. Histórias de morte, muitas vezes, como a do gurufim de Zico Surdo. Histórias de desapropriação, outras vezes, como a da *Saudosa Maloca*.

Na relação com seu tempo, reside uma outra dimensão importante do impacto simbólico proporcionado pelo sucesso de *Saudosa Maloca*. O ano de 1954 marcou a celebração do IV Centenário da Cidade de São Paulo, em que foram exaltadas principalmente as imagens dos bandeirantes e imigrantes, apontados como agentes principais da modernização e da construção da identidade paulistana. Ao longo do ano, foram inaugurados monumentos de exaltação ao pioneirismo bandeirante e ao espírito trabalhador do imigrante, assim como foram compostas canções que destacavam o aspecto desenvolvimentista da cidade.⁵⁰⁸ O discurso vigente em *Saudosa Maloca* caminha no sentido oposto, apontando para as desigualdades escondidas por trás do discurso de exaltação ao progresso, celebrado na imagem do edifício alto. A linha narrativa construída ao longo deste trabalho, em torno dos diversos documentos escritos, imagéticos e sonoros, buscou o mesmo caminho e apresentou artistas negros e mestiços que não alcançaram o sucesso radiofônico, como José Pereira, Elpídio de Faria, José Alves e os sambistas das Perdizes fotografados por Avelino Ginjo. Embora Adoniran tenha ocupado tal lugar, não foi exclusivamente por sua capacidade musical, senão também por fatores implícitos a uma sociedade que, entre os diversos talentos que transitavam nas ruas, oferecia mais oportunidades para aqueles de pele mais branca. Ainda assim, a partir do momento que alcançou o estrelato como ator cômico, o compositor optou por narrar os desajustados, os marginalizados, aqueles que não tinham voz em meio a um contexto que preferia, na verdade, esquecê-los. Atuando assim, foi um agente que propôs uma nova sensibilidade em torno da experiência urbana e os seus sons, abrindo brechas para que outras vozes também ecoassem.

⁵⁰⁸ “Não é mero acaso o grande sucesso de *Saudosa Maloca* ao ser gravado pelo grupo *Demônios da Garoa* em 1955. Há aí uma proximidade com o ano do IV Centenário, que representou a exaltação da *São Paulo das chaminés, da verticalização*, enfim dos ícones do progresso, os quais legitimavam a ordem dominante. Nesta linha, dissemos que o samba *História Paulista* gravado por Silvio Caldas representa a trilha sonora desta visão ufanista. Ou seja, nas palavras de Guilherme de Almeida, *a lírica oferenda que São Paulo manda a todo Brasil*. No entanto, o samba *História Paulista* não se perpetuou na memória do “povo”. Por outro lado, *Saudosa Maloca* ainda participa do repertório do homem comum. Não custa lembrar, ela é o avesso dessa *lírica-exaltação* a São Paulo”. ROCHA, Francisco. *O Poeta da Cidade*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 164.

Considerações finais – Para não esquecer

Canção-monumento

O *Monumento a Giuseppe Verdi* possui mais de cem anos e permanece em exposição na cidade de São Paulo. Após remodelação da Praça do Correio em 1947, a estátua de bronze foi retirada do seu local de origem e transferida, ainda na região do Anhangabaú, para área mais próxima ao Teatro Municipal.⁵⁰⁹ Presentemente, ocupa um pedaço discreto do vale. Quem desce a escada da Rua Líbero Badaró que dá acesso ao Vale do Anhangabaú, próximo ao Viaduto do Chá, local onde se encontraram Túlio de Lemos e José Pereira em 1941, pode contemplá-la à direita, um pouco escondida em meio às poucas árvores. Não muito distante dali, na região atrás da Catedral da Sé, existe outra obra de arte em exposição. Feita também em bronze, a estátua *Contando a fêria*, de Ricardo Cipicchia, possui um metro e meio de altura, metade do tamanho do *Monumento a Giuseppe Verdi*. A obra apresenta um pequeno jornaleiro e um engraxate ambulante, ainda menor, com sua caixa no ombro. Os dois estão abraçados, contando as moedas recebidas durante o trabalho e parece que o jovem de maior estatura auxilia o outro na tarefa, ao mesmo tempo que o ampara. Dessa forma, o premiado escultor ítalo-brasileiro Ricardo Cipicchia captou a solidariedade corrente entre os trabalhadores das ruas paulistas. A escultura que retrata o engraxate não é tão antiga quanto a obra feita em homenagem a Verdi, tendo sido inaugurada em 1950. Faz, no entanto, mais de cinquenta anos que ocupa o mesmo lugar, um dos espaços simbólicos da graxa paulistana, a Praça Dr. João Mendes. Foi justamente ali que os Demônios da Garoa aprenderam com os engraxates o jeito gaiato de cantar samba.

⁵⁰⁹ A demolição do prédio da Delegacia Fiscal (antigo Cinema Central), assim como a conseqüente remodelação da Praça do Correio, que redundou na remoção do monumento, ocorreu por ocasião das obras de construção da conexão entre a Avenida Tiradentes e a Avenida Anhangabaú (futuramente Avenida Prestes Maia / 23 de Maio), através do túnel que atualmente se chama São João Paulo.



Fotografia 11: *Monumento a Giuseppe Verdi*, bronze, 1921. Artista: Amadeu Zani. Acervo da Prefeitura de São Paulo. Foto do autor, São Paulo, 2023.



Fotografia 12: *Contando a fêria*, bronze, 1950. Artista: Ricardo Cipicchia. Prefeitura de São Paulo. Foto do autor, São Paulo, 2023.

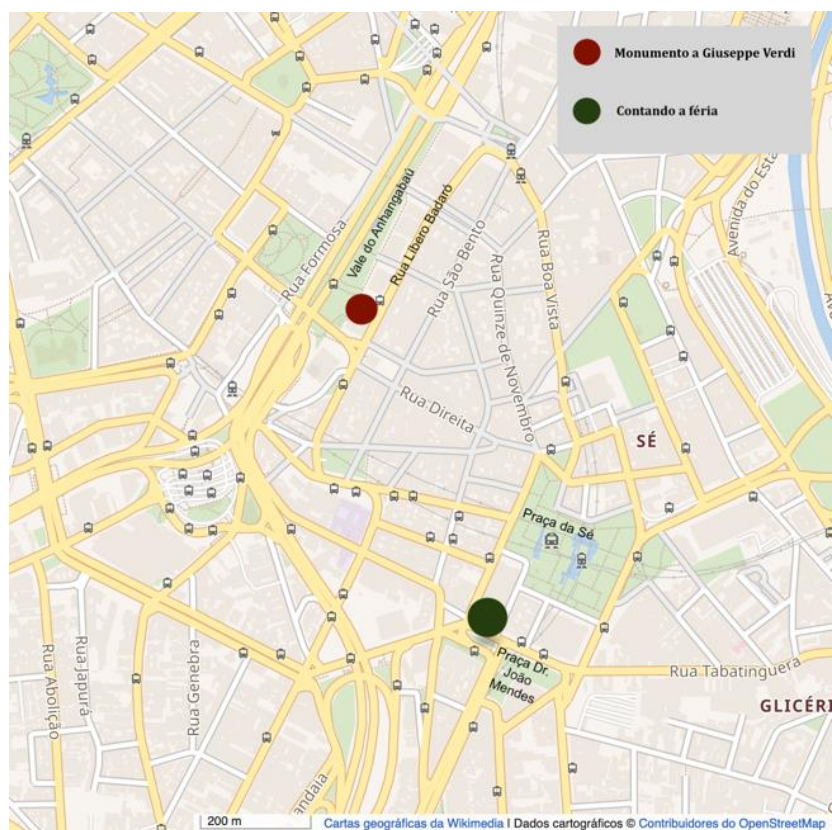


Figura 21: Mapa com a localização aproximada dos monumentos em 2023. Acervo da Prefeitura de São Paulo. Cartas Geográficas da Wikimedia.

Longe de se constituírem objetos inofensivos, monumentos são evocações do passado, produtos de escolhas conscientes realizadas por sociedades históricas e operam como ferramentas de discurso. Ao ocuparem espaços públicos, estão inseridos em disputas pela perpetuação de memórias em torno de um grupo, local ou cultura. Entre outras funções, o monumento faz recordar, ou, não deixa esquecer.⁵¹⁰ Reveladas ao longo desta tese, as histórias por detrás da composição e do sucesso de *Saudosa Maloca* mostraram como as duas estátuas, tanto o *Monumento a Giuseppe Verdi*, como a obra *Contando a Féria*, estão relacionadas entre si e, ao mesmo tempo, representam alguns dos sons urbanos que compunham a paisagem sonora paulistana da primeira metade do século XX. Foi demonstrado que composições de Verdi percorriam as ruas durante as primeiras décadas do século XX no som das bandas musicais, chegando aos ouvidos de indivíduos que circulavam pelo Vale do Anhangabaú. Também foi visto que os engraxates ambulantes organizavam rodas de samba nas ruas e participavam das temporadas líricas do Teatro Municipal como atores coadjuvantes, inclusive encenando óperas verdianas.

O compositor paulista Adoniran Barbosa, por sua vez, foi homenageado em outro monumento, um dorso de bronze localizado na Praça Dom Orione, no Bixiga. O popular sambista gostava de frequentar o bairro, seus botecos e cantinas, mas embora sua imagem tenha permanecido associada à região, nunca chegou a residir ali.⁵¹¹ Ainda que não esteja visualmente representada em uma escultura de bronze, pode-se dizer que *Saudosa Maloca* é também um monumento da cidade de São Paulo e está constituída na memória coletiva da cidade.⁵¹² Encontra-se distribuída em cada inconsciente que repete instintivamente o refrão cantado nas rodas de samba com lugar na Praça da Sé, Praça do Correio, Liberdade, Bixiga, Barra Funda e Perdizes, para ficar em alguns lugares e bairros citados ao longo desta tese. Além disso, encontra-se materializada em cada ocupação realizada por coletivos e famílias que não tem onde morar.⁵¹³

⁵¹⁰ LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013, pp.485-498.

⁵¹¹ De todo modo, a região ficou associada a comunidade italiana, a qual o autor pertencia, e ao samba, manifestação da qual Adoniran é considerado um símbolo. É provável que esses fatores também tenham sido considerados na ocasião da escolha.

⁵¹² Ao aproximar os conceitos de monumento e documento, Jacques Le Goff ressalta a importância do trabalho realizado pelo historiador, que escolhe e atribui valor ao documento, ao mesmo tempo que o desmistifica e interpreta, revelando suas condições de produção histórica. Foi precisamente o que busquei realizar ao longo da tese.

⁵¹³ São Paulo, infelizmente, ainda não enfrentou com seriedade os diversos problemas relacionados a falta de moradia que inclusive se ampliaram nos últimos anos. O Censo de População em Situação de Rua realizado em 2021 pode ser acessado através do seguinte endereço eletrônico: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/assistencia_social/observatorio_socioassistencial/pesquisas/index.php?p=18626 (último acesso em fevereiro de 2023).

Desde a gravação dos Demônios da Garoa em 1955, *Saudosa Maloca* praticamente não foi mais cantada desacompanhada da introdução com o “jeito gaiato”, maneira de interpretar uma melodia com improvisos vocais que os Demônios criaram inspirados nos engraxates paulistanos.⁵¹⁴ Até o próprio Adoniran, quando regravou a música em seu segundo LP, absorveu a melodia da introdução demoníaca.⁵¹⁵ Caso similar aconteceu com o samba *Trem das Onze*, outro grande sucesso de Barbosa, ocorrido na década de 1960, quando o autor se encontrava consagrado e seu estilo de compor consolidado. Primeiro, os Demônios da Garoa gravaram a faixa, em 1964. O arranjo do grupo trouxe novamente o “quais quais quais”, acompanhado pelo novo “pascalingudum” na introdução e no final. Resultado: mais um tremendo sucesso nacional da parceria. Dez anos depois, a música foi gravada pelo próprio Adoniran Barbosa em seu primeiro LP. A introdução e o final da faixa trouxeram a mesma melodia da versão dos Demônios, mas ao invés do “quais quais quais”, foi cantada com um “lá lá laiá laiá” em coro. Ninguém se lembra. Novamente, a forma e a interpretação do grupo se fixaram intrinsecamente na composição de Adoniran e a versão que se manteve mais popular foi a dos Demônios da Garoa.

O recurso vocal empregado de modo criativo pelos engraxates para criar o “jeito gaiato” explora uma relação bastante importante para a atividade do compositor: a associação entre palavra e música. Na linguagem musical, a interposição entre melodia e texto nem sempre ocorre de maneira simples. Ao contrário, muitas vezes acontece de modo conflituoso e tenso. Por se tratar de um teatro cantado, a ópera é uma forma de arte em que os compositores precisam lidar constantemente com essa tensão.⁵¹⁶ Isso fez com que, ao longo do tempo, os operistas encontrassem as mais diferentes formas de superá-la, eventualmente recorrendo a expressões vocais ou palavras com pouca ou nenhuma força semântica, mas que possuem aderência dramática.⁵¹⁷

⁵¹⁴ Exceções sejam feitas a trabalhos musicais focados em pesquisa biográfica e à João Gilberto, que cantou *Saudosa Maloca* ao vivo no Teatro de Cultura Artística de São Paulo, em dezembro de 1982, e não executou a introdução dos Demônios da Garoa.

⁵¹⁵ A canção foi gravada com o jeito gaiato também por Beth Carvalho no popular LP *Beth Carvalho canta o samba de São Paulo*, Caravelas, 1993.

⁵¹⁶ “Diz-se muitas vezes que a ópera, sendo essencialmente um teatro cantado, envolve uma batalha entre palavras e música”. ABBATE, Carolyn e PARKER, Roger; *Uma história da ópera: os últimos quatrocentos anos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, pp.22.

⁵¹⁷ Existe um permanente debate sobre o papel das palavras (e suas semânticas) na experiência operística. O tema, inclusive, já serviu de mote para óperas inteiras, como destacaram Abbate e Parker (Ibidem, pp.22-24). Os mesmos autores apresentam um caso em que o recurso dramático se sobrepôs até mesmo à obra original. Uma composição de Giuseppe Verdi recebeu um ornamento que foi praticamente incorporado à composição, embora não constasse na partitura original. Trata-se de uma expressão vocal que foi adicionada a uma das árias da ópera *Il trovatore* e se popularizou tanto que, desde então, tornou-se praticamente impossível a execução do número sem ela, sob risco de vaias do público. Essa situação inusitada foi assim narrada por Abbate e Parker: “No fim do terceiro ato de *Il trovatore*, de Verdi (1853), a ária cantada por Manrico, ‘Di quella prima’, contém e

Como apresentado ao longo desta tese, engraxates ambulantes participaram de temporadas líricas do Teatro Municipal como figurantes. Nas ruas, lustradores de sapatos italianos conviviam com colegas negros, não sem tensão, partilhando práticas sonoras. Foi precisamente dos encontros musicais ocorridos nas ruas que emergiu a maneira de improvisar expressões vocais ao longo de uma melodia, sem apego ao texto, algo relativamente comum no universo popular, mas que na batucada dos engraxates e, posteriormente, nas gravações dos Demônios da Garoa, receberam contornos singulares, provavelmente por absorverem também influências da linguagem operística.⁵¹⁸

Durante as primeiras décadas do século XX, em São Paulo, as óperas de Verdi costumavam ser interpretadas por companhias estrangeiras em italiano, enquanto paródias de árias do compositor, produzidas em língua nacional, circulavam através dos teatros musicados, de forte apelo popular.⁵¹⁹ Os engraxates paulistanos, assim como a maioria do público nacional que ouvia repertório de ópera através dos discos e do rádio, tinham dificuldades para compreender completamente o texto em italiano. Mas, na verdade, isso pouco importava. Para apreciar o repertório operístico não é necessário um pleno entendimento lexical do texto.⁵²⁰ Da mesma forma, é admissível imaginar que os engraxates de origem italiana também enfrentavam dificuldades para bem empregar as gírias e

se encerra com “dós” do tenor, que pouco se coadunam com o restante daquele papel, notas que, como se sabe há muito tempo, pouco tem a ver com esse compositor. Nenhuma partitura de uma época próxima à da primeira apresentação da ópera tem qualquer traço dessa nota. Apesar dessas circunstâncias, esses dós agudos constituem a mais famosa expressão vocal do mundo inteiro. Quando o maestro Riccardo Muti, famoso por se manter preso estritamente ao texto musical tal como escrito, e nada mais, abriu a temporada 2000-1 do La Scala com Il trovatore, ele instruiu o tenor a não cantar de forma alguma esses agressivos dós. O tenor estremeceu e obedeceu. Os loggionisti, fãs de ópera que frequentam o alto das galerias e que conhecem cada gravação em todos os seus detalhes, ficaram loucos de raiva, e gritos de “Vergogna” choveram sobre o palco”. (Ibidem, pp.28-29). É impossível não notar a semelhança deste caso ocorrido com Verdi com o episódio sucedido com Adoniran em *Saudosa Maloca*, uma vez que o “jeito gaiato” foi praticamente incorporado à canção embora não seja uma criação do compositor.

⁵¹⁸ Segundo Assis Ângelo, o jeito gaiato de cantar samba, que o autor imaginava ter sido elaborado pelos Demônios, teria inspiração nos conjuntos vocais norte-americanos. “Os arranjos vocais cada vez mais elaborados dos conjuntos musicais dos anos 1950 levaram ao uso de sílabas sem significado, valorizadas apenas pela sonoridade que resultaria no bordão do roqueiro Little Richard: a-wop-bop-a-loo-bop-a-lop-bam-boom, e no nome de música norte-americana chamada doo-wop. Aqui, portanto, o equivalente norte-americano do zas, zas, pascaligunduns, dos cãs caliscuncãs, dos quás-quás-quás e de outras vocalizações expressivas, mas sem brecha acolhedora na nossa ou em qualquer outra língua.” (ÂNGELO, Assis; *Pascaligudum! Os Eternos Demônios da Garoa*. São Paulo: Editora do Autor, 1ª Edição, 2009, p. 153). Embora seja plausível que os conjuntos do país do Tio Sam tenham influenciado os Demônios da Garoa em algum momento, no que compete ao jeito gaiato, particularmente, tendo em vista o enredo apresentado nesta tese e a relação com os engraxates, a associação com a linguagem musical das ruas paulistanas, por onde circulava repertório operístico, parece mais acertada.

⁵¹⁹ BESSA, Virgínia de Almeida; *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. Tese (Doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História, 2012, p.123.

⁵²⁰ “Existe, por exemplo, um contínuo e acalorado debate contemporâneo sobre se devemos ou não ouvir ópera traduzida, ou seja, na língua do público e não na língua original da obra”. ABBATE e PARKER, op. cit., p.23.

maneiras de falar dos nacionais. Mais difícil ainda era reproduzir as “bossas” que os sambistas paulistanos, como Vassourinha, esbanjavam na interpretação. Portanto, é muito provável que o jeito gaiato de cantar samba tenha surgido a partir da tentativa, brincalhona e descontraída, de os engraxates italianos imitarem a maneira de cantar dos sambistas nacionais. Sem ter um completo domínio das gírias e da pronúncia das palavras em português, empregavam então o recurso dos ornamentos vocais, que eles já conheciam das óperas, improvisando livremente em torno da melodia original das canções populares. Era uma forma interessante de distração enquanto lustravam sapatos de grã-finos, advogados, malandros, sambistas ou até mesmo astros do rádio.

Sob influência das óperas de Verdi e dos sambas de Noel, as musicalidades disseminadas nas ruas paulistanas, durante a década de 1940, por, entre outros personagens, Tonio Tonini, um peixeiro italiano, e José Pereira, um engraxate negro, tornaram possível a emergência do “jeito gaiato” de cantar samba. Como demonstrado, essa maneira singular de entoar melodias foi criada pelos engraxates ambulantes e imortalizada pelos Demônios da Garoa em *Saudosa Maloca*, composição de Adoniran Barbosa criada na rua e inspirada em moradores de um cortiço da região central que desempenhavam ofícios informais nas ruas. Embora tenha sido reproduzido por diversos intérpretes que gravaram canções do maior ícone do samba paulista sob inspiração das versões demoníacas, esse recurso vocal não se disseminou amplamente no universo do samba. Popularmente, o jeito gaiato de cantar permaneceu associado a figura de Adoniran, dos Demônios e outro sambista paulistano que se destacou em 1958 e esteve também intimamente associado à figura dos engraxates, Germano Mathias.⁵²¹ Manteve-se, portanto, vinculado a um período específico da música paulistana e a um recorte de intérpretes que se identificaram intimamente com a cidade, suas ruas e seus personagens.

Saudosa Maloca, uma canção-monumento, mais do que manifestação singela do seu autor, é expressão de um período e de uma cidade que pulsava musicalidades diversas e singulares como o samba rural, o batuque de umbigada, a tiririca, o samba de morro, o choro, o cateretê, o fox, a ópera, a marcha e a serenata, entre inúmeras outras. Carrega em si não apenas o talento de um compositor aguçado, obstinado e criativo, mas também as sensibilidades e inovações sonoras das ruas, em especial dos engraxates negros, mestiços e

⁵²¹ O cantor, que aprendeu a cantar e percutir tampinha de graxa com os engraxates da região da Sé, como Toniquinho e seu Carlão do Peruche, se notabilizou pela capacidade de emitir sons melódicos com a voz que se assemelham muito ao jeito gaiato, além de imitar, também com a voz, por meio de onomatopeias, instrumentos como cuíca e trombone.

italianos, que residiam na Barra Funda, na Santa Cecília, nas Perdizes, na Liberdade, no Cambuci, no Pari, entre diversos outros bairros, e frequentavam a região central para trabalhar e, ao mesmo tempo, cantar sambas. A música que apresentou o samba típico de São Paulo para o restante do Brasil foi forjada nas ruas da região central, em meio ao som da batucada dos engraxates e do repertório operístico de Giuseppe Verdi.

Ao mesmo tempo, *Saudosa Maloca* também não deixa de ser um discurso elaborado por um descendente de italianos, de origem humilde, sobre a parcela negra e pobre da população paulistana, que em geral encontrava menos possibilidades de ascensão social do que ele. A partir dos encontros musicais ocorridos nas ruas, Adoniran construiu relações de amizade com membros dessa parcela da população e direcionou para esse grupo uma atenção distinta daquela que os estratos ricos e poderosos costumavam destinar na época, relegando-os, quase sempre, ao papel de vadios e desordeiros. Nesse sentido, a popularização da canção contribuiu para a construção de um novo imaginário social relacionado a esse estrato social, suas práticas e sensibilidades.

Os grupos de sambistas negros retratados nos jornais e revistas paulistanas ao longo da primeira metade do século XX se encontravam excluídos das benesses urbanas e sociais concebidas pelo progresso tão afamado, que os expulsava cada vez mais para os subúrbios. Por meio da mobilização dos líderes das agremiações carnavalescas negras, como Elpídio de Faria, que circulava entre as associações de classe e setores da imprensa, as escolas de samba, ranchos e cordões conquistaram, a partir de 1936, a possibilidade de terem voz, se expressarem e serem ouvidos de maneira oficial na região central da cidade, durante o feriado de momo. Tais iniciativas influenciaram outros habitantes, marcaram a cultura urbana e a produção sonora paulistana. Marcaram também, particularmente, dois escritores, um homem e uma mulher, que se destacaram no campo da literatura brasileira durante os anos 1960. Carolina Maria de Jesus e João Antônio retrataram, em seus escritos, atividades musicais e lúdicas que remetem à algumas das práticas sonoras analisadas neste trabalho, perpetuadas por sambistas durante a primeira metade do século XX.

Carolina e João

No final dos anos 1950, quando escrevia uma reportagem sobre a favela do Canindé, situada na região norte da cidade de São Paulo, às margens do Rio Tietê, o jornalista alagoano Audálio Dantas conheceu uma moradora do bairro que escrevia suas experiências cotidianas

em um diário. Surpreso com a qualidade literária do conteúdo, o repórter abdicou da ideia original e resolveu fazer uma matéria exclusiva sobre aquela escritora anônima. Assim, em 09 de maio de 1958, foi publicada na *Folha da Noite* a reportagem “O drama da favela escrito por uma favelada”.⁵²² A escritora era Carolina Maria de Jesus, mulher, negra, mãe de três filhos, nascida em Minas Gerais no ano de 1914 e radicada em São Paulo desde os 23 anos, quando veio para a cidade grande trabalhar como doméstica e ao mesmo tempo cultivar o sonho de se tornar escritora. Em 1959, após jornalista e escritora estreitarem os laços, uma nova reportagem de Audálio Dantas sobre Carolina foi publicada. Desta vez, na renomada revista de circulação nacional *O Cruzeiro*.⁵²³ Em 1960, contando com a ajuda do jornalista, Carolina lançou o seu primeiro livro, *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, um marco da literatura nacional. De maneira inédita, uma mulher negra e favelada contava a sua própria história e a do seu bairro, narrando em livro suas experiências e sensibilidades.

Produzidos a partir da segunda metade da década de 1950 e publicados no início da década seguinte, os diários de Carolina Maria de Jesus construíram narrativas que alçaram sujeitos marginalizados, propositalmente invisibilizados pela parcela poderosa dos governantes, ao papel de protagonistas, destacando suas rotinas, seus problemas, mas também os seus saberes e sensibilidades. Constituem-se, por isso e pelo seu profundo valor literário, como livros fundamentais para a compreensão da sociedade paulistana dos anos 1950 e 1960, servindo como preciosos testemunhos sobre a cidade e suas dinâmicas. Além disso, contribuíram no passado e contribuem presentemente para transformar a realidade dos seus leitores, ampliando percepções sobre racismo e desigualdade social.

Mas o percurso que transformou uma catadora de papel completamente desconhecida em escritora famosa não foi nada fácil. Muito pelo contrário, esteve repleto de percalços ocasionados principalmente pelo racismo da sociedade brasileira.⁵²⁴ Mesmo após o êxito literário, Carolina teve dificuldades para encontrar estabilidade financeira e emocional, assim como se tornou um alvo para golpistas e aproveitadores. Com o sucesso estrondoso do seu primeiro livro, que começou a acontecer uma semana depois do lançamento, tornou-se conhecida nacionalmente e passou a protagonizar reportagens jornalísticas que destacaram sua origem humilde, o fenômeno editorial do seu livro, sua ascensão social e, muitas vezes de maneira pejorativa, a sua cor. O lucro obtido por meio das

⁵²² *Folha da Noite*, 9 de maio de 1958, p.9.

⁵²³ *O Cruzeiro*, 20 de junho de 1959, p.92.

⁵²⁴ As inúmeras situações de racismo pelas quais Carolina passou foram relatados na biografia da autora. FARIAS, Tom. *Carolina: uma biografia*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

vendas de *Quarto de Despejo* tornou possível à autora e seus filhos deixarem a favela do Canindé. Primeiro, moraram de maneira provisória em um cômodo na casa de um conhecido em Osasco. Depois, em 1961, mudaram-se para uma casa própria em Santana, adquirida por sugestão de Audálio, que além de editor, atuava também como agente e conselheiro da escritora. Em meados da década de 1960, no entanto, o prestígio de Carolina diminuiu bastante e seus livros posteriores não repetiram o sucesso do primeiro.⁵²⁵ No ano de 1964, em meio a uma crise que a conduziu ao ostracismo, a autora voltou a enfrentar problemas financeiros e se mudou com os filhos para um sítio em Parelheiros, região sul da cidade de São Paulo.⁵²⁶

Um ano após a mudança de Carolina, a zona sul da capital ganhou mais um morador famoso. É que Adoniran Barbosa também optou por morar na região em meados dos anos 1960. O compositor se transferiu com a esposa Matilde para o bairro de Cidade Ademar em 1965, depois de conseguir juntar dinheiro principalmente com o lucro obtido pelo sucesso de *Saudosa Maloca* no rádio e nos discos.⁵²⁷ Adoniran já conhecia Carolina antes de habitarem bairros vizinhos, tendo em vista que a figura da escritora se tornou extremamente popular no início dos anos 1960. Em 1966, os periódicos paulistanos voltaram a tratar de Carolina, desta vez enfatizando a decadência enfrentada pela escritora, que já não gozava mais do prestígio dos anos anteriores e teve de retornar ao seu antigo trabalho como catadora de papel para continuar garantindo a sobrevivência sua e dos filhos.⁵²⁸ Tendo acompanhado a trajetória de Carolina, provavelmente através dos jornais, pois era um assíduo consumidor de notícias, em 1967 Adoniran escreveu um samba narrando uma parte da história da escritora. Batizado “Carolina” e gravado pelo grupo Sambaquatro em 1967, o samba é uma parceria com Marcos César e descreveu justamente o fenômeno da rápida ascensão e decadência da autora, assim como reproduziu a maneira como a imagem de Carolina foi construída pela imprensa.⁵²⁹

⁵²⁵ “O descenso do prestígio de Carolina coincide com o fim do populismo oficial no país e com a virada política do golpe militar”. VOGT, Carlos. “Trabalho, pobreza e trabalho intelectual (o Quarto de Despejo de Carolina Maria de Jesus). In: JESUS, Carolina Maria de; *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2020.

⁵²⁶ FARIAS, Tom. *Carolina: uma biografia*. Rio de Janeiro: Malê, 2018, p.335. Em 2022 a autora foi homenageada com uma escultura, executada por Néia Ferreira Martins, instalada na Praça Júlio César de Campos, em Parelheiros. *Folha de São Paulo*, 28 de julho de 2022. Acessível em < <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2022/07/estatua-de-carolina-maria-de-jesus-e-inaugurada-em-parelheiros.shtml>>. Último acesso em junho de 2023.

⁵²⁷ CAMPOS JR., Celso de. *Adoniran: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2009, p.400.

⁵²⁸ FARIAS, op. cit., pp.340.

⁵²⁹ *Carolina* (Adoniran Barbosa e Marcos César), Sambaquatro, 1967, lado 1, compacto, Odeon, 7B-209. Este não foi o único samba composto em homenagem a Carolina nos anos 1960. O sambista B. Lobo dedicou a autora um samba chamado “Quarto de Despejo” no início da década. FARIAS, op. cit., pp. 246-247.

Três anos após Carolina lançar *Quarto de Despejo*, um jornalista paulistano chamado João Antônio iniciou na carreira literária. Diferentemente da escritora mineira, que se notabilizou por um diário escrito em primeira pessoa e apresentou personagens reais da trama urbana, João se propôs a escrever contos protagonizados por personagens fictícios, reunidos sob o título *Malagueta, Perus e Bacanaço*, livro lançado em 1963 e citado na introdução desta tese. Mas apesar de se dedicarem a gêneros diferentes, a distância entre os dois escritores não é tão grande, já que para elaborar seus enredos e construir seus protagonistas João se inspirou em cenas e pessoas reais que observou nas ruas paulistanas desde a adolescência, ou seja, desde a década de 1950, mesmo período em que a escritora escreveu seu diário transformado em livro. Em suas produções, ambos autores destacaram figuras marginalizadas da cidade de São Paulo, que até então não obtinham destaque em obras literárias. No quesito temática, portanto, os trabalhos de Carolina e João possuem semelhanças com as canções de Adoniran analisadas nesta tese, também inspiradas em figuras marginalizadas da trama paulistana. Em outras palavras, os trabalhos de Carolina e João também falam sobre Mato Grosso e Joca.

João Antônio nasceu em 1937, ano em que Carolina, aos 23 anos, chegou a São Paulo, vinda do interior de Minas Gerais. Filho de um casal humilde composto por pai imigrante português e mãe fluminense, cresceu na região da Pompéia, muito próximo ao Buraco Quente, ou Morro do Papagaio, onde, em 1946, Avelino Ginjo fotografou um encontro musical entre sambistas. Quando adolescente, João exerceu ofícios informais nas ruas paulistanas, como fez Adoniran antes dele. Assim como o ícone do samba paulista, João também se interessou por escrever histórias inspiradas nas pessoas e cenas que ele observava nas ruas, mas talvez por lhe faltar talento para compor melodias, não ingressou na carreira musical. Antes, optou por se tornar escritor e, no final dos anos 1950, conseguiu publicar em periódicos os seus primeiros contos. Mais tarde, aderiu ao jornalismo e escreveu reportagens, artigos e crônicas em jornais e revistas de São Paulo e do Rio de Janeiro.⁵³⁰ No campo da literatura, notabilizou-se principalmente como um contista que retratou com realismo o cotidiano de malandros, operários, engraxates e outras figuras marginais do ambiente urbano, alçando-os ao papel de protagonistas, destacando suas práticas, saberes e sensibilidades.

⁵³⁰ AZEVEDO FILHO, Carlos Alberto Farias de; *Hibridismo e ruptura de gêneros em João Antônio*. Tese (doutorado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2008, p.24.

Carolina e João dedicaram trechos dos seus principais livros a alguns dos temas abordados ao longo desta tese, como a indústria do rádio e dos discos, a cerimônia sonora do gurufim, a atividade de engraxate ambulante e a prática da tiririca. Ambos apresentam uma São Paulo radicalmente diferente daquela do início do século, período que marcou o ponto de partida desta tese. No final da década de 1950, quando os dois escritores começavam suas carreiras literárias, São Paulo apresentava uma taxa de crescimento populacional de 5,5% ao ano e logo ultrapassaria o Rio de Janeiro como cidade mais populosa do país.⁵³¹ Os habitantes se espalhavam por um vasto território, atravessando rios e córregos que pouco tempo antes impunham limites ao crescimento da cidade. Na região central, seus habitantes cultivavam hábitos e costumes bem mais cosmopolitas, contando com influências de imigrantes de diversos países e migrantes de diferentes regiões do Brasil. O subúrbio, no entanto, ainda era espaço para atividades e hábitos bastante originais, muitas vezes até rurais.

Narrando em primeira pessoa, Carolina registrou duas passagens relacionadas as sensibilidades musicais dos moradores do bairro do Canindé, zona contígua ao centro, mas já bem próxima às margens do Rio Tietê. Primeiro, em 28 de junho de 1958, fez referência a um baile ao som de vitrola, em que foi percebida a presença de migrantes do norte e nordeste do país, então conhecidos genericamente por “nortistas”. O trecho revela a popularização do ritmo do xote nos subúrbios da cidade, ocorrida a partir da presença de tal grupo. Preferências musicais divergentes, segundo Carolina, causavam no bairro uma certa rivalidade entre “nortistas” e paulistas. Outro elemento que chama a atenção no relato da escritora é a tradição de acender fogueiras para amenizar o frio, uma prática ainda hoje presente na periferia paulistana.

O senhor Alfredo fez um baile. Está tocando vitrola. Dança só os nortistas porque os paulistas aborreceram de ouvir e dançar Pisa na fulô. Aproveitei enquanto o povo dança para pegar água. Arrumei a cozinha e fui para a fogueira.

Quando faltava 10 para as nove iniciaram a corrida. Enquanto eu aguardava o retorno dos corredores fiquei passeando. A Dona Ida Cardoso fez fogueira. Eu disse que no centro da cidade não tem mais fogueira. Uma senhora respondeu-me que na cidade a fogueira é de outra forma.⁵³²

⁵³¹ Segundo o Seade (Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados), do Governo do Estado de São Paulo em: < www.seade.gov.br/evolucao-da-populacao-paulistana-nos-ultimos-100-anos > (último acesso em março de 2023)

⁵³² JESUS, Carolina Maria de; *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2020, p.72. Como explica a nota do editor, Pisa na Fulô é um xote de João do Vale, Ernesto Pires e Silveira Júnior que foi sucesso nas rádios do país em 1957, na voz da cantora pernambucana Marinês.

Pouco mais de um ano depois, em 8 de agosto de 1959, Carolina Maria de Jesus registrou a arregimentação de instrumentos musicais para uma cerimônia fúnebre, fazendo saber que os velórios, durante a segunda metade da década de 1950, continuavam sendo celebrados como uma “festa” pelas comunidades negras que habitavam a região suburbana. Neste curioso episódio, sem saber, talvez, que os negros de São Paulo celebravam os seus mortos com música desde pelo menos o século XVIII, inicialmente no centro de São Paulo e depois em bairros arredores, um dos moradores do Canindé atribui à prática uma influência japonesa:

Morreu um menino aqui na favela. O sepultamento foi as 9 horas. Os negros que iam acompanhar o extinto alugaram um caminhão e levaram violão, pandeiro e pinga. O Zirico dizia:

- Japonês quando morre os vivos cantam. Então vamos cantar também.⁵³³

Enquanto no final dos anos 1950 Carolina Maria de Jesus escrevia o seu diário no bairro do Canindé, João Antônio começava a escrever o seu conto mais famoso, inspirado em personagens reais das ruas e dos botecos da região central e da zona oeste paulistana. Residindo em uma área da cidade também suburbana, porém mais próxima ao centro do que Carolina, o autor inicia a história de *Malagueta Perus e Bacanaço* na Lapa, com um engraxate terminando de lustrar os sapatos do malandro:

O engraxate batucou na caixa mostrando que era o fim.

Bacanaço se levantou, estirou uma nota ao menino. Os olhos dançaram no brilho dos sapatos, foram para as cortinas verdes.

Vestido de branco, com macio rebolado, Bacanaço se chegou:

- Olá, meu parceirinho! Está a jogo ou está a passeio?⁵³⁴

Bacanaço lançou a pergunta para o jovem Perus, seu parceiro de noitada. Dessa forma inicia o conto mais famoso de João Antônio, que narra uma noite na vida de três malandros paulistanos com idades, trejeitos e sensibilidades diferentes. O trio, formado pelos personagens Bacanaço, Perus e Malagueta, circulou por diversos bairros da São Paulo do final dos anos 1950, tentando vingar um dinheiro jogando sinuca. Após Bacanaço se

⁵³³ Ibidem, p.172.

⁵³⁴ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Editora 34, 2020, p.97.

encontrar com Perus e com ele formar uma dupla, antes da aparição de Malagueta, os dois começam a brincar de uma maneira tipicamente paulistana, fazendo lembrar as fotografias de Avelino Ginjo apresentadas no capítulo 4 desta tese:

Então, enquanto otários ainda não surgiam, jogo bom não aparecia e a noite não chegava, Perus e Bacanaço brincaram. Com a boca e com as pernas, indo e vindo e requebrando, se fazendo de difíceis, brincaram. Desconsideradamente, nenhum golpe. As pernas ao de leve se tocavam e se afastavam, não se entrelaçando nunca, que aquilo era brincar.

A curriola veio se encostando.

Atiçou-se o rebolado dos dois corpos magros se relando e Bacanaço vibrou. Aquele menino Perus se mexia, esperteza e marotagem, se esgueirando e escapulindo como um susto. “Vou podar este menino”, considerou Bacanaço.

Do bolso traseiro da calça já veio aberta a navalha.

- Entra, safado.

Perus estatelou, guardou-se no blusão de couro. O antebraço cobriu a cara, os olhos firmaram.

A curriola calada.

Mas Bacanaço sorriu que aquilo era brincar.⁵³⁵

Após a remodelação da Praça da Sé para as comemorações do IV Centenário da Cidade, em 1954, os engraxates ambulantes passaram a sofrer ainda mais repressão naquele local e tiveram que buscar outros espaços para executar seus serviços. Mesmo assim, a prática da batucada e da tiririca perdurou, de modo mais disfarçado e renitente, mantendo-se associada a malandragem que circulava pelos subúrbios, como demonstra a narrativa de João Antônio. Além disso, a chegada de capoeiristas baianos, a partir da segunda metade da década de 1950, contribuiu para institucionalizar a prática da capoeira na cidade. Os novos capoeiras e suas rodas passaram a disputar locais históricos da região central, como a Praça da República.⁵³⁶

Presentemente, as produções de Adoniran Barbosa, Carolina Maria de Jesus e João Antônio seguem despertando interesse. Nos últimos anos, suas obras têm inspirado músicos, instrumentistas, pesquisadores e produtores musicais. Carolina, além de escritora, foi compositora e gravou um disco de sambas e marchas. Batizado com o mesmo nome do

⁵³⁵ Ibidem, pp.98-99.

⁵³⁶ Mestre Ananias, um dos pioneiros da Capoeira em São Paulo, chegou na cidade em 1953 e pouco depois começou a organizar rodas na região central. Aos poucos, a Praça da República se consolidou como um lugar tradicional da prática. Desde então, capoeiristas se reúnem no local aos finais de semana para jogar o jogo de Angola, invariavelmente precisando lidar com as tentativas dos órgãos públicos em minar a atividade. Informações obtidas a partir do relato do capoeirista e sambista “Minhoca”, discípulo do Mestre Ananias. Agradeço a Sofia Chiavacci por ter intermediado o contato com o capoeirista.

principal livro publicado por ela, o álbum foi lançado em 1961, pela gravadora RCA Victor.⁵³⁷ Em 2023, as canções de Carolina ganharam novas versões através do trabalho da musicista Sthe Araújo, que produziu o álbum digital *Bitita – as composições de Carolina Maria de Jesus*, com diversas participações especiais, principalmente de mulheres negras que, como Carolina, um dia sonharam em se expressar através da música.⁵³⁸ Embora João Antônio não tenha sido compositor, o conto *Malaguetas, Perus e Bacanaço*, por sua vez, serviu de inspiração para um álbum homônimo lançado em 2013 pelo músico Thiago França. O saxofonista se juntou a outros nomes da música contemporânea da cidade de São Paulo, como Rodrigo Campos, para compor obras inspiradas no conto do escritor paulistano.⁵³⁹ Por fim, a obra de Adoniran continua sendo descoberta e redescoberta. Atualmente está sendo produzido um filme de ficção baseado no enredo de *Saudosa Maloca*.⁵⁴⁰ Em 2017, por iniciativa do Conjunto João Rubinato, foram gravadas 12 canções inéditas do compositor que estavam guardadas em partituras nos arquivos das editoras.⁵⁴¹ Diferentemente dos outros dois trabalhos citados, em que as sonoridades dialogam com vertentes contemporâneas da música, o trabalho do conjunto pretendeu se aproximar ao máximo da sonoridade do período em que as obras foram compostas, tanto em arranjos como em instrumentação. Como se nota, as sensibilidades de autores e artistas paulistanos do passado seguem inspirando e reverberando no presente.

Adoniran Barbosa morreu em 23 de novembro de 1982, aos 72 anos. O sambista e amigo Geraldo Filme foi o primeiro a chegar ao seu velório, realizado no Cemitério da Paz, em São Paulo.⁵⁴² Adoniran e Geraldão, embora se conhecessem de longa data, estreitaram relações quando, já consagrados, se apresentaram juntos em uma temporada de shows realizada no final dos anos 1970. No velório de Adoniran, entre os presentes, além de Geraldo Filme, muita gente do povo e nenhuma autoridade pomposa, fazendo lembrar mais o gurufim do sambista Zico Surdo do que o sepultamento do político Armando de Sales Oliveira.⁵⁴³ A cerimônia foi um meio termo entre os suspiros de morte de Noel Rosa e Giuseppe Verdi. Enquanto os amigos e sambistas, entre os quais os Demônios da Garoa, se reuniram para cantar as obras do compositor, como *Saudosa Maloca* e *Trem das Onze*, o

⁵³⁷ LP *Quarto de Despejo – Diário de uma favelada*, Carolina Maria de Jesus, RCA Victor, 1961.

⁵³⁸ Álbum digital, *Bitita – as composições de Carolina Maria de Jesus*, Sthe Araújo, Selo Sesc, 2023.

⁵³⁹ Álbum *Malagueta, Perus e Bacanaço*, Thiago França, Yb Music, 2013.

⁵⁴⁰ O longa, em fase de produção, será dirigido pelo diretor Pedro Serrano.

⁵⁴¹ SOUSA, Tomás Bastian de; *Adoniran em Partitura: doze canções inéditas*. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!: Conjunto João Rubinato, 2017.

⁵⁴² CAMPOS JR, Celso de. *Adoniran: uma biografia*. 2ª ed - São Paulo: Globo, 2009, p.547.

⁵⁴³ A Tribuna, 25 de novembro de 1982, p.29.

derradeiro tributo se deu quando o corneteiro escalado para a cerimônia executou o Toque de Silêncio.

Bibliografia:

ALVARENGA, Oneida, *Música popular brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, 1982. [2ª edição].

ANDRADE, Mário de. “O samba rural paulista” In: *Revista do Arquivo Municipal*, ano IV, volume 41, São Paulo: AMSP, 1937, pp37-116.

_____. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

ÂNGELO, Assis. *Pascalingudum! Os eternos Dêmonios da Garoa*. São Paulo: Editora do Autor, 2009.

ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Editora 34, 2020.

APROBATO FILHO, Nelson. *Sons da metrópole: entre ritmos, ruídos, harmonias e dissonâncias – as novas camadas sonoras da cidade de São Paulo (final do século XIX – início do XX)*. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História, 2001.

_____. *Sob o couro e o aço. Sob a Mira do Moderno: a “aventura” dos animais pelos “jardins” da Paulicéia. Final do século XIX / início do XX*. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Departamento de História. São Paulo, 2006.

_____. *Kaleidosfone: as novas camadas sonoras da cidade de São Paulo: fins do XIX / início do XX*. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 2008.

ARAÚJO, Emanuel e LEMOS, Carlos A. C. *O Álbum de Afonso: A Reforma de São Paulo*; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001.

AZEVEDO FILHO, Carlos Alberto Farias de; *Hibridismo e ruptura de gêneros em João Antônio*. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2008.

BARONETTI, Bruno Sanches. *Espaços de sociabilidade das populações negras em São Paulo: as escolas de samba e suas intersecções com os movimentos associativos (1949-1978)*. Tese (Doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História, 2021.

BASTIDE, Roger e FERNANDES, Florestan; *Branços e Negros em São Paulo*, São Paulo, Global: 2008. (4ª edição).

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERGER, Peter L. *Perspectivas sociológicas*, trad. Donaldson M. Garschagen, Petrópolis, Vozes, 1972.

BESSA, Virgínia de Almeida; *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. Tese (Doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História, 2012.

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

BRUNO, Ernani Silva; *História e Tradições da cidade de São Paulo*, volume II, Burgo dos Estudantes (1828-1872). São Paulo: Huicitec: Prefeitura do Município de São Paulo, 1984.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. P.99. [1ª edição 1978].

CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CALLIARI, Mauro. *Espaço público e urbanidade em São Paulo*. São Paulo: Bei Comunicação, 2016.

CAMPOS, Candido Malta. *Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo*, São Paulo: Editora SENAC, 2002.

CAMPOS, Candido Malta e JUNIOR, José Geraldo Simões; *Palacete Santa Helena: um pioneiro da modernidade em São Paulo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

CAMPOS JR., Celso de. *Adoniran: uma biografia*. 2ª ed - São Paulo: Globo, 2009.

_____ *1942: O Palestra vai a guerra*. São Paulo: Garoa Livros, 2012.

_____ "O malabarista da máquina de escrever" In: MOLES, Osvaldo. *Recado de uma garoa usada: flagrantes de São Paulo e crônicas sem itinerário*. Organizado por Celso de Campos Junior. São Paulo: Garoa Livros, 2014.

CANDAU, Joel e LE GONIDEC, Marie Barbara. *Paysages Sensoriels – Essai d’anthropologie de la construction et dela perception de l’environnement sonore*. Lassay-les-Chatêaux. Ed. CTHS. 2013.

CAPELATO, Maria Helena. *Os arautos do Liberalismo: imprensa paulista (1920 – 1945)*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CAPOEIRA, Nestor. *Capoeira: os fundamentos da malícia*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

CARNEIRO, Edison. *Folguedos tradicionais*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global 2012. [12ª edição].

CESPEDES, Fernando Garbini. *Ser sonoro: histórias sobre músicas e seus lugares*. Tese (doutorado). Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

CHARTIER, Roger, *A História Cultural entre práticas e representações*, Portugal: Difusão Editorial S.A, 2002. (2ª Edição).

CONTI, Lígia Nassif. *A Memória do Samba na Capital do Trabalho: os sambistas paulistanos e a construção de uma singularidade para o samba de São Paulo (1968-1991)*. Tese de Doutorado em História Social, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

CORBIN, Alain. *Les Cloches de la terre, paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*. França: Flammarion, Champs, 2001. [1ª Edição de 1994].

_____. “O prazer do historiador”. Entrevista concedida a Laurent Vidal. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.25, n. 49, 2005, p.11-31.

_____. *História do silêncio: do Renascimento aos nossos dias*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2021.

CRECIBENI, Celsinho. *Convocação geral a folia está na rua: o carnaval de São Paulo tem história de verdade*. São Paulo: O Artífice Editorial, 2000.

CUNHA, Mário Wagner Vieira da. “A Festa de Bom Jesus de Pirapora”, In: *Revista do Arquivo Municipal*, ano IV, volume 41, São Paulo: AMSP, 1937, pp.5-35.

DEAECTO, Marisa Midori. *Comércio e vida urbana na cidade de São Paulo (1889 – 1930)*, São Paulo: Senac São Paulo, 2002.

DEL PRIORE, Mary (org). *História das Crianças no Brasil*. 7ª ed., 6ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2021. [1ª Edição de 1999].

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e Poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

DOMINGUES, Petrônio. *Protagonismo negro em São Paulo: história e historiografia*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

ELIAS, Norbert. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

FAUSTO, Boris. *Crime e Cotidiano: A criminalidade em São Paulo (1880 – 1924)*. 2ª ed. 1. Reimpressão. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2014 [1ª edição de 1984].

_____. *O crime do restaurante chinês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FERREIRA, Abílio (org). *Tebas: um negro escravo na São Paulo escravocrata (abordagens)*. São Paulo: IDEA, 2017.

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 (mestrado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petropolis, Vozes, 1987. 288p.

FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de Sambar do Estácio: de 1928 a 1931*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

FREITAS, Affonso A. de. *Tradições e reminiscências paulistanas*. 3a ed. São Paulo: Governo do Estado, 1978.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*; tradução de Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

FRY, Peter e VOGT, Carlos; *Cafundó, a África no Brasil: linguagem e sociedade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOFFMAN, Erving. *A representação do Eu na vida cotidiana*. Trad. Maria Célia Santos Raposo, 6a ed., Petrópolis, Vozes, 1995.

GOMES, Ângela Maria de Castro; HANSEN, Patrícia Santos (org); *Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

GOMES, Flávio dos; LAURIANO, Jaime; SCHWARCZ, Lília Moritz. *Enciclopédia negra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GRUET, Brice. “La Voix humaine – Les cris des marchands ambulants et l’environnement sonore à Rome à travers deux documents du XVIIe siècle”. In: *Paysages Sensoriels – Essai d’anthropologie de la construction et de la perception de l’environnement sonore*. CANDAU, Joel e LE GONIDEC, Marie Barbara (org). Lassay-les-Chatêaux. Ed. CTHS. 2013.

GUIDO, Fonseca. *História da Prostituição em São Paulo*. São Paulo: Editora Resenha Universitária: 1982.

GUIMARÃES, Laís de Barros Monteiro. *Liberdade*. Série: História dos Bairros de São Paulo. São Paulo: Gráfica Municipal. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão do Arquivo Histórico, 1979.

HADFIELD, William. *Brazil and The River Plate in 1868*. Londres: Bates, Hendy and Co. 1869.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e Fronteiras*. São Paulo: Companhia das Letras: 2001. [3. ed].

JESUS, Carolina Maria de; *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2020.

JUNIOR, Wilson Ribeiro dos Santos. São Paulo: Praça da Sé. Transformações e usos. Dissertação de Mestrado. FAU/USP. São Paulo: 1991.

KIEFFER, Anna Maria. *São Paulo: paisagens sonoras (1830 – 1880)*. São Paulo: Selo Sesc, 2018. 1 CD.

KILOMBA, Grada; *Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

_____ *Fotografia e História*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2020.

KRAUSCHE, Valter; *Adoniran Barbosa: Pelas ruas da cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

LEFEBVRE, Henri; *O Direito à Cidade*; tradução Rubens Eduardo Farias. São Paulo: Centauro: 2001.

LENZI, Isabella; *Museu da Imagem e do Som de São Paulo: o processo de criação e as diretrizes iniciais (1970-1980)*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Interunidades em Museologia. Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2018.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Saudades de São Paulo*, trad. Paulo Neves. São Paulo: Instituto Moreira Salles, Companhia das Letras, 1996.

LIMA, Giuliana Souza de; *O som da garoa: Cultura radiofônica e produção musical em São Paulo (anos 1930 e 1940)*. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Departamento de História, São Paulo, 2018.

MANZATTI, Marcelo Simon. *Samba Paulista, do centro cafeeiro à periferia do centro: estudo sobre o Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista*. Dissertação de mestrado em Ciências Sociais, Departamento de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2005.

MARCELINO, Márcio Michalczuk. *Uma leitura do samba rural ao samba urbano na cidade de São Paulo*. Dissertação (mestrado), Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Departamento de Geografia, São Paulo, 2007.

MARCHEZIN, Lucas Tadeu, *Um samba nas quebradas do mundaréu: a história do samba paulistano na voz de Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde, Toniquinho Batuqueiro e Plínio Marcos*. Dissertação de Mestrado em Filosofia, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), São Paulo, 2016.

MARCONDES, Marcos Antônio (org). *Enciclopédia da Música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo; Art Editora, 1998.

MARTINS, José de Souza (org). *A morte e os mortos na sociedade brasileira*, São Paulo: Editora Huicitec, 1983.

MARTINS, José de Souza. *A aparição do demônio na fábrica: origens sociais do Eu dividido no subúrbio operário*. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____ *São Paulo no Século XX*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011.

MATOS, Maria Izilda. *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa*. Bauru: EDUSC, 2007.

MELLO, Jorge. *Gente humilde: vida e música de Garoto*. São Paulo: Edições SESC-SP, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

MICHELETTI, Bruno Domingues. *Oswaldo Moles: O legado do radialista*. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação). São Paulo, Universidade Paulista, 2015.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades Paulistanas: final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

_____. *Metrópole em Sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade/ Fapesp, 2000.

_____. “Escutar os mortos com os ouvidos. Dilemas historiográficos: os sons, as escutas e a música.” In: *Revista Topoi*, v.19, n.38, maio / agosto de 2018, p. 120.

_____. *Criar um mundo do nada: a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil*. São Paulo: Intermeios; USP-Programa de Pós-graduação em História Social, 2019.

MORAES, Wilson Rodrigues de. *Escolas de Samba de São Paulo*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil*. [4ª Edição] São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MOURA, Esmeralda Blanco Bolsonaro de. “Crianças operárias na recém-industrializada São Paulo”. In: DEL PRIORE, Mary (org). *História das Crianças no Brasil*. 7ª ed., 6ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2021. [1ª Edição de 1999].

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

MUGNAINI JR., Ayrton. *Adoniran: dá licença de contar...* São Paulo: Editora 34, 2002.

MUNANGA, Kabengele. “Crenças, ritos e práticas relativos a morte entre os Basanga de Shaba (Zaire)”. In: *A morte e os mortos na sociedade brasileira*, José de Souza Martins (org), São Paulo: Editora Huicitec, 1983, p.214.

NETO, João Colares da Mota. “Mediadores culturais e processos educativos no cotidiano do terreiro: contribuições da história cultural à educação na Amazônia”. In: *Revista Cocar*, v.2, n.4, julho/dezembro 2008.

OLIVA, Jaime Tadeu. *A cidade sob quatro rodas. O automóvel particular como elemento constitutivo e constituidor da cidade de São Paulo: o espaço geográfico como componente social*. Tese (doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Departamento de Geografia. São Paulo, 2004.

PACHECO, José Aranha de Assis. *Perdizes, história de um bairro*. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1983.

PEREIRA, Bruno Ribeiro da Silva. *Cartografias cruzadas: os caminhos do samba e os traçados do Plano de Avenidas em São Paulo (1938-1945)*. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, São Paulo, 2018.

PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. *A indústria fonográfica e a música caipira gravada. Uma*

experiência paulista (1878 – 1930). Tese (doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Departamento de História. São Paulo, 2018.

PESSOA, Denise Falcão. “O processo de retificação do Tietê e suas implicações para a cidade de São Paulo, Brasil”. In: *Paisagem. Ambiente: Ensaios*, São Paulo, v. 30, n. 44, 2019.

PHILLIPS-MATZ, Mery Jane. *Verdi: a biography*. Nova Iorque: Oxford Univesity Press, 1993.

PINTO, Maria Inez Borges; *Cotidiano e Sobrevivência: a vida do trabalhador pobre na cidade de São Paulo. (1890 – 1914)*. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 1994.

PONTES, José Alfredo Vidigal. “São Paulo, 1860 a 1930: a grande mutação urbana” In: *São Paulo de Piratininga: de pouso de tropas a metrópole*, São Paulo: O Estado de São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2003.

PORTA, Paula (org). *História da cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX*. V.3. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

PORTELA, Fernando. *Bonde saudoso paulistano*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2006.

PORTO, Antônio Rodrigues. *História Urbanística da Cidade de São Paulo (1554-1988)*. São Paulo: Carthago e Forte Editoras Associadas Ltda. 1992.

RAGO, Antônio. *A longa caminhada de um violão*. São Paulo: Editora Iracema, 1986.

REIS, Nestor Goulart. *São Paulo: Vila, Cidade, Metrópole*. São Paulo: Prefeitura de São Paulo, 2004.

ROCHA, Francisco. *Adoniran Barbosa: O Poeta da Cidade*. São Paulo: Ateliê Editorail, 2002.

ROSENTHAL, Hildegard. *Metrópole*; textos de Maria Luiza Ferreira de Oliveira e Beatriz Bracher. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

ROSIN, Maíra Cunha. *Dos bêbados, das putas e dos que morrem de amor: os marginais do embelezamento e dos melhoramentos urbanos (1905-1938)*. Tese (doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo: 2021.

SANTOS, André Augusto de Oliveira. “*Vai graxa ou samba, senhor?*” - *A música dos engraxates paulistanos entre 1920 e 1950*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. 2015.

SANTOS, Carlos Ferreira dos. *Nem Tudo Era Italiano: São Paulo e pobreza (1890 – 1915)*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2008.

SANTOS, Carlos Vinícius Veneziani dos. *Estudo semiótico de canções de Adoniran Barbosa*. Tese (doutorado), São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

SANTOS, Dalísio dos. “Irmãos Ginjo – 40 anos de imprensa em São Paulo”. Unidade Jornalística, maio de 1974. Jornal vinculado ao sindicato dos jornalistas do estado de São Paulo.

SANTOS, Marco Antônio Cabral dos. "Criança e criminalidade no início do século XX". In: DEL PRIORE, Mary (org). *História das Crianças no Brasil*. 7ª ed., 6ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2021. [1ª Edição de 1999].

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*, Trad. Marisa Trench de O. Fonterrada (coord.). São Paulo, Editora UNESP, 1991. p.55.

_____. *A Afinação do Mundo. uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Tradução: Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001

SLANES, Robert W., "Malungu, ngoma vem!": África coberta e descoberta do Brasil. In: *Revista USP*, n.12, 1992, pp. 48-67.

SILVA, José Carlos Gomes da; *Os Sub Urbanos e a outra face da cidade. Negros em São Paulo 1900-1930. Cotidiano, Lazer e Cidadania*. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. Departamento de Ciências Sociais, 1990.

SILVA, Marcus Vinicius da. *Adoniran Barbosa, nem trabalho nem malandragem*. Dissertação de Mestrado em Teoria e História Literária. Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas. 2012.

SILVA, Marília T Barboza da e MACIEL, Lygia dos Santos; Paulo da Portela; traço de união entre duas culturas. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1989, p.27.

SILVA, Vagner Gonçalves da; (org). *Artes do corpo*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

SILVA, Vagner Gonçalves da; BAPTISTA, Rachel Rua; AZEVEDO, Clara e BUENO, Arthur. "Madrinha Eunice e Geraldo Filme: memórias do carnaval e do samba paulistas". In: SILVA, Vagner Gonçalves da, (org). *Artes do corpo*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes; *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.

SONTAG, Susan; *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Tomás Bastian de; *Adoniran em Partitura: doze canções inéditas*. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!: Conjunto João Rubinato, 2017.

SOUZA, Everardo Vallim P. de. "A Paulicéia há 60 anos". In: *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*. São Paulo: Departamento de Cultura Municipal, n. CXI, 1946.

TACCA, Fernando de. "O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. In: *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. Rio de Janeiro, v.18, n.1, jan. - mar., 2011, pp. 191 – 223.

TATIT, Luiz. *Análise Semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

THOMSON, David. *Europe since Napoleon*. Londres: Longmas Green, 1957.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular. Os sons que vem da rua*. Edições Tinhorão. Rio de Janeiro, 1976.

TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidades em um século*. São Paulo: Cosac Naif, Duas Cidades, 2007.

TOTA, Antônio Pedro. “Rádio e modernidade em São Paulo” in *História da Cidade de São Paulo, v.3: a cidade na primeira metade do Século XX*. Paula Porta (org). São Paulo: Paz e Terra, 2004.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, J. Zahar Editora / Editora UFRJ, 1995.

VOGT, Carlos. “Trabalho, pobreza e trabalho intelectual (o Quarto de Despejo de Carolina Maria de Jesus). In: JESUS, Carolina Maria de; *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2020.

WISSENBACH, Cristina Cortez. “Da Escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível”. In *História da Vida Privada no Brasil*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Filmografia:

Il Bacio di Tosca, Daniel Schmid, 1984, Suíça.

La Vita di Verdi, Renato Castellani, 1982, Itália, França e Alemanha.

A Voz e o Vazio: A vez de Vassourinha, Carlos Adriano, 1998, Brasil.

Perdizes, as glórias da Várzea, Rudi Bohm, 2006, Brasil.

Acervos e arquivos consultados:

Acervo Cachuera!

Acervo Estado de São Paulo

Acervo Folha de São Paulo

Acervo pessoal de José Manoel Ginjo

Acervo Adoniran Barbosa

Acervo Conjunto João Rubinato

Arquivo Municipal da cidade de São Paulo.

Arquivo Intermediário da Prefeitura (Arquivo do Piqueri).

Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Biblioteca Nacional Digital

Hemeroteca da Biblioteca Nacional Digital

Instituto Moreira Salles

Museu da Imagem e Som – SP

Acervo Gilberto Gonçalves

Documentos Sonoros:

CD *Batuques do Sudeste*. Vol. 2. Coleção Documentos Sonoros – Acervo Cachuera! São Paulo, Cachuera! / Itaú Cultural, 2000.

Compacto *Carolina* (Adoniran Barbosa e Marcos César), Sambaquatro, 1967, lado 1, Odeon, 7B-209.

CD *São Paulo: paisagens sonoras (1830 – 1880)*, Anna Maria Kiefer, São Paulo: Selo Sesc.

LP *Plínio Marcos em Prosa e Samba, nas Quebradas do Mundaréu*, 1974.

LP *Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini – Série História da Música Popular Brasileira*, Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini; Editora Abril/Abril Cultural.

LP *É preciso cantar*, Originais do Samba, LP, RCA-Victor, 1973, 103.0075.

LP *Beth Carvalho canta o samba de São Paulo*, Beth Carvalho, Caravelas, 1993.

LP Plínio Marcos em Prosa e Samba: ‘nas quebradas do mundaréu’. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1974.