UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS

Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras

LUCAS TADEU MARCHEZIN

# 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

São Paulo

2016

LUCAS TADEU MARCHEZIN

# 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 apresentada ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestrado em Filosofia.

**Área de Concentração:** Estudos Brasileiros

**Orientação:** Walter Garcia da Silveira Júnior

São Paulo

2016

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo
© reprodução total

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 / Lucas Tadeu Marchezin. -- São Paulo, 2016.

Orientador : Prof. Dr. Walter Garcia da Silveira Júnior.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação. Área de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil: a realidade da criação, a criação da realidade.

Versão do título para o inglês: A samba *nas quebradas do mundaréu* : the history of São Paulo samba in the voice of Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde, Toniquinho Batuqueiro e Plínio Marcos.

Descritores: 1. Filme, Geraldo, 1927-1995 2. Casa Verde, Zeca da, 1927-1994 3. Marcos, Plínio, 1935-1999 4. Batuqueiro, Toniquinho, 1929-2011 5. Samba 6. Música popular - Brasil I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Título.

IEB/SBD34/2016 CDD 780.981

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 apresentada ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestrado em Filosofia.

**Banca Examinadora**

**Prof. Dr**. _____Instituição: _____

**Julgamento:** _____ **Assinatura**: _____

**Prof. Dr**. _____Instituição: _____

**Julgamento:** _____ **Assinatura**: _____

**Prof. Dr**. _____Instituição: _____

**Julgamento:** _____ **Assinatura**: _____

AGRADECIMENTOS

Há três anos entrei no mestrado, mas a história dessa pesquisa começou há muito tempo atrás. É justo que agora, quando escrevo os últimos capítulos, pare um momento para agradecer a todos que durante esse período me ajudaram, me incentivaram e compartilharam comigo esse longo percurso que desagua em uma dissertação. Agradeço a meus pais, Cristina Mara da Silva Corrêa e Lourival Miranda, que me ensinaram que para ser feliz temos que ter coragem de fazer aquilo que gostamos. A minhas irmãs, Marina Corrêa Miranda e Carmem Corrêa Miranda, que durante anos tiveram a paciência de aguentar meus surtos e rabugices e, acima de tudo, sempre me apoiaram. E o que dizer de você Laís Felipe de Castro? Lala, fico imensamente feliz de em uma noite de luta, de esperança, mas também de violência do Estado ter te conhecido. De lá pra cá foram tantas conversas, discussões e acima de tudo amor e respeito. Você me ensinou muita coisa e espero que quando ler o que escrevi se reconheça também.

Denis Machado Rossi, Uiran Gebara da Silva e Claudio Sooma, eu poderia agradecer por milhares de coisas, mas o faço em especial pelo dia que me convenceram da importância do mestrado e de enfrentar meus medos. Agradeço também a Milton Vedoato, Bernardo Goldberger, Pedro Toledo, Erick Godliauskas Zen, Daniel Lovísio, Priscila Reck, Juliano Basso, Fernanda Rodrigues Rossi, Guilherme Botelho, Paulinho, Elton O. S. Medeiros e Luiz Peixeiro (Rapadura) por, ao longo dos anos, nunca recusarem uma noite regada à cerveja e boas conversas. Muitas ideias surgiram daí e sou muito grato por isso. Também agradeço por me ensinarem que ser pesquisador significa viver a vida, pois sem isso somos cegos ao mundo ao nosso redor. E porque não agradecer também ao Pedrão que, durante anos, nos aguentou no seu bar. Descanse em paz, meu querido.

Agradeço a Walter Garcia da Silveira Júnior por ter acreditado na pesquisa, pela orientação ao longo desses três anos, por ter me incentivado a encarar esse universo fantástico da canção brasileira e, acima de tudo, por ter me dado segurança e liberdade durante todo o processo de pesquisa. Sou grato também aos professores Marcos Napolitano e Jaime Tadeu Oliva pelo cuidado com que leram o relatório de qualificação, pelos apontamentos, críticas e sugestões de leitura. Tentei, da melhor maneira possível, absorver tudo o que me disseram. Espero ter conseguido.

Agradeço aos professores do IEB e, principalmente, aos parceiros de CPG, Ana Paula Cavalcanti Simioni, Paulo Iumatti e Vanderli Custódio. Em dois anos aprendi demais com vocês sobre esse mundo estranho da pós-graduação. Também me diverti muito nas reuniões. (Sim, elas podem ser bem legais, depende de quem faz parte delas.) Também aos funcionários do IEB e, em especial, a Maria Cristina Pires da Costa (Cris) e Daniele Lopes Freitas (Dani) da secretaria de pós-graduação. Meninas, não sei como faria sem vocês para tirarem as milhares de dúvidas e sempre oferecerem um sorriso e um abraço nas horas mais complicadas. Agradeço a professora Maria Lígia Coelho Prado por ter ensinado a um menino na graduação, pois era isso que eu era à época, que não há pesquisa sem paixão. Embora não tenha acompanhado essa pesquisa, seu ensinamento vem me guiando desde a época do grupo PETALA.

Agradeço aos parceiros do IEB, Eduardo Sato, um dos caras mais geniais que conheci. Marina Mazze Cerchiaro, pesquisadora incansável e uma pessoa doce como só ela consegue ser. Bruno Costa, o cara que me ajudou a não desistir da pesquisa e não ter medo da música. Regiane Matos, Henrique Gerken Brasil e Renato Gonçalves que devem estar surtando também com o fim de suas dissertações. Vai dar tudo certo, meus queridos e vamos sentar para rir de todo esse processo. Martin Nery, Marcel Lima e Guilherme Rocha, turma mais nova da pós e firmeza. E claro, Vinicius José F. Gueraldo, que além de ter dado uma baita ajuda com as questões musicais, foi um dos melhores achados dessa caminhada. Afinal parceiros de boteco que ficam até o dia raiar são raros.

E tem a turma da EACH. Quem diria que as conversas no bar do Zé se tornariam um grupo de pesquisa, hein? Carlos Gonçalves, Luiz Callvo, Maria Andrade, Norival Leme Jr., Damian Cabrera, Débora Antunes, Chiara Auricchio Beltrame, Eduardo Ulian, Lívia Lima da Silva, Valéria T. Graziano e Elen Costa, muito obrigado. Vocês verão que muitas das nossas conversas, ideias e sonhos foram incorporados na dissertação. Agradeço também ao pessoal do PROLAM, que se juntou a nós na árdua tarefa de tentar entender esse tal de Gramsci e pensar como agir nesses dias tão difíceis, em especial a Vivian Urquidi, Franco Lopez, Eduardo Schwartzberg, Wilbert V. López e Flávia Gimenez Fávari.

Um salve pra família Afrobase. João Nascimento, primo e parceiro; Fernanda Rodrigues toda inquieta e alegre; ao pequeno Akins, que acabou de chegar pra se juntar ao bando; Juba Carvalho, professora querida de percussão e uma das pessoas mais engraçadas

que conheço; Pedro Henrique dos Santos, Milena Heluana e sua família linda; Thiaguinho Ballieri, Daniel Pretho, Luciano Virgílio, Beatriz Cristina, Andrus Santana, Alexander Alves (Mussa), Terená Bueno Kanouté, vocês são pessoas incríveis, parceiros de luta, espero continuar aprendendo com vocês. Tata Nizinga, agradeço pelas conversas que tivemos, sempre aprendi muito com a sua radicalidade de ver as coisas, não mude.

Devo muito a todos do Instituto Samba Autêntico e agradeço ao carinho com que me receberam e abriram seu acervo. Quero deixar gravado aqui meu profundo respeito e gratidão a Tadeu Kaçula. Irmão, espero que as coisas que escrevi aqui ajudem na briga por mais visibilidade ao samba e, principalmente, aos sambistas paulistas. Obrigado Dimas Reis, por sempre tirar minhas dúvidas em relação ao povo de santo e sempre se dispor a bater um papo sobre a vida. Mayra Jankowsky, obrigado por todo o apoio que me deu enquanto escrevia o projeto, pelas conversas, e principalmente por ter me dado de presente o disco que veio a ser objeto dessa dissertação. Samuel de Freitas (Samuca), parceiro de viagens e de sambas, um grande abraço. Obrigado por todo apoio Marcelo Carreno e Inês Pereyra, vocês sempre me incentivaram a fazer pós-graduação e sempre tiveram tempo de escutar e discutir minhas ideias. Ana Paula Salviatti, obrigado por dividir as angústias e ter tempo para conversar nas madrugadas. Tarzan (Eduardo Carlini), pena que não deu para fazer os mapas, mas só a conversa já ajudou muito, obrigado. Agradeço também aos pesquisadores e parceiros André Santos, Juliana Pérez Gonzales e Tiago Bosi pelas conversas e discussões que tivemos. Compartilho com vocês a paixão pela música.

Tenho que falar também dos parceiros de longa data que desde os tempos do Cursinho da Psico vêm me ajudando nessa vida. Magrão (Ricardo Augusto Fernandes), mano firmeza e parceiro de casa, dos sambas, do bar e de milhares de conversas sobre a pesquisa, sobre educação e sobre como viver essa vida maluca. Marcella Gomes Esteves, companheira de viagens e de sonhos e Jackeline Severina, Jackelinda, mulher porreta, geógrafa e sambista, obrigado por todo apoio que me deram. E não posso esquecer-me de agradecer a Luis Henrique Ferreira Mello que, além de amigo, é o revisor dos meus textos desde o começo do mestrado. Juro que sempre tentei terminá-los o mais rápido possível e dentro dos prazos.

Por fim, gostaria de agradecer a CAPES pelo apoio à pesquisa concedido na forma de bolsa de mestrado. Sem isso, seria impossível a dedicação exclusiva à pesquisa.

## RESUMO

O presente trabalho tem como objeto de estudo o disco *Plínio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro*, gravado em 1974 pela gravadora Chantecler. O objetivo da pesquisa é compreender o processo de construção, por parte dos quatro artistas, de uma narrativa sobre a história do samba de São Paulo. Para tanto, busca-se compreender o contexto em que se deu o encontro entre eles, a constituição de trabalhos conjuntos e a gravação do disco. Da mesma forma, analisamos a estrutura da obra, as intervenções do narrador, os elementos musicais e as canções que compõem o álbum. A combinação desses elementos constitui um discurso que busca legitimar a existência de um samba paulista, com uma história e características distintas em relação a outras vertentes de samba. Trata-se, a nosso ver, de um processo de identificação a partir da construção de um texto híbrido sobre o samba paulista e a cidade de São Paulo.



**Palavras-chave:** Samba; Música popular – Brasil; Marcos, Plínio, 1935 – 1999; Filme, Geraldo, 1927 – 1995; Casa Verde, Zeca da, 1927 – 1994; Batuqueiro, Toniquinho, 1929 – 2011.

## ABSTRACT

The present dissertation has as its object of study the album *"Plínio Marcos em Prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro"*, recorded in 1974 by the *Chantecler* studio. The research's goal is to understand the process through which those four artists have created a historical narrative about the samba in São Paulo. Accordingly, the research investigates the social context in which the artists met, worked together and recorded the album. To accomplish that, this study analyzes the album's structure and its constituting elements: the songs, the musical structure and narrative interventions made by Plínio Marcos. The combination of those components creates a discourse that aims at giving legitimacy to the idea of a *samba paulista*, featuring a distinctive history and different features from other regional samba traditions. The research finds a process of identity construction as present in the production of the record, a hybrid text about the *samba paulista* and the city of São Paulo.



**Keywords:** Samba; Popular music – Brazil; Plínio, 1935 – 1999; Filme, Geraldo, 1927 – 1995; Casa Verde, Zeca da, 1927 – 1994; Batuqueiro, Toniquinho, 1929 – 2011.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS ..... 6

Resumo ..... 9

Abstract ..... 10

INTRODUÇÃO ..... 13

1. QUANDO A CURRIOLA SE JUNTA ..... 25

1.1 Ponto de encontro nas quebradas do mundaréu ..... 27

1.2 Do palco ao disco ..... 34

2. HUMOR GROSSO SE TRANSFORMA EM PLÍNIO MARCOS EM PROSA E SAMBA ..... 54

2.1 Plínio Marcos narrador ..... 64

3. OS CAMINHOS DE SÃO PAULO: DO CENTRO À PERIFERIA ..... 71

4. SAMBA À PAULISTA ..... 95

4.1 São Paulo terreiro de samba ..... 100

4.2 Um fato se repete de novo ..... 122

5. DE ONDE VEM O SAMBA PAULISTA? ..... 148

5.1 Seguindo as canções ..... 163

CONSIDERAÇÕES FINAIS ..... 173

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ..... 177

**Lista de Tabelas**

**Tabela 1:** Estrutura do LP *Balbina de Iansã* por lado, canção, compositor e intérprete.....38

**Tabela 2:** Estrutura do disco por lado, número da faixa, título, compositor e intérprete.....58

**Tabela 3:** Estrutura do disco por lado, faixa, canção, temáticas da narrativa e temática das canções.....60

**Lista de Figuras**

**Figura 1:** Capa do disco *Plínio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro* .....54

**Figura 2:** Contracapa do disco *Plínio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro*.....56

**Figura 3:** Área urbanizada da cidade de São Paulo (1872).....73

**Figura 4:** Área urbanizada da cidade de São Paulo (1882 - 1914) .....76

**Figura 5:** Projeto do Jardim América .....78

**Figura 6:** Detalhe da Planta da cidade de São Paulo(1924).....79

**Figura 7:** Área urbanizada da cidade de São Paulo (1915 - 1929).....82

|**Figura 8:** Área urbanizada da cidade de São Paulo (1930 - 1949).....89

**Figura 9:** "Tiririca" (trecho 1) .....104

**Figura 10:** "Tiririca" (trecho 2).....105

**Figura 11:** Detalhe da Planta da cidade de São Paulo. Projeção hiperboloid com rede quilométrica em 1952. São Paulo: Melhoramentos, 1952.....110

**Figura 12:** Frase rítmica (Faixa 6 – "Congada") .....150

**Figura 13:** Batuque de umbigada .....151

# INTRODUÇÃO

> Eu, que nada mais amo
> Do que a insatisfação com o que se pode mudar
> Nada mais detesto
> Do que a profunda insatisfação com o que não pode ser mudado
>
> **Bertolt Brecht**

O que move uma pesquisa? É o incômodo diante das respostas a um determinado problema e que não nos satisfaz, as lacunas não preenchidas em um raciocínio ou, simplesmente, o silêncio diante de determinadas questões. São inquietações que, a princípio, são individuais, particulares do pesquisador, e que, com o tempo, podem se tornar mais amplas e significativas. Por convenção, nos textos acadêmicos, utilizamos a terceira pessoa do singular, marcando a distância entre sujeito e objeto do conhecimento. Quando muito, optamos pela primeira pessoa do plural, representando um coletivo de pesquisadores. Raramente um pesquisador se dirige de maneira direta ao seu leitor e explica o que o levou a estudar um determinado assunto.

Como se trata de uma introdução pretendo explicar, mesmo que sucintamente, a minha trajetória de pesquisa. E sim, utilizo a princípio a primeira pessoa do singular, embora no decorrer da dissertação a substitua pela primeira pessoa do plural. Essa escolha está ligada a tentativa de ser coerente com algumas posturas teóricas adotadas nesse trabalho, em especial a da construção de uma pesquisa implicada e do uso dos conceitos de *práxis* e experiência.

No que diz respeito ao primeiro ponto, partimos das considerações de Ricardo Baitz de que o pesquisador também é parte da sua pesquisa, é um sujeito ativo nela, não um ser externo. Suas experiências são partes constitutivas de seu modo de pensar e influi nas suas observações, reflexões e escrita.[1] Considerar isso, significa buscar um método capaz de lidar com os aspectos subjetivos inerentes às relações humanas, de que o pesquisador também é parte. Mas uma pesquisa implicada significa também uma tomada de posição, ou melhor, um

[1] BAITZ, Ricardo. A implicação: um novo sedimento a se explorar na geografia? In: **Boletim Paulista de Geografia/Seção São Paulo**, n. 84. Associação dos Geógrafos Brasileiros. São Paulo: Xamã, 2005, p. 32.

ato de se posicionar diante do que se estuda e das questões colocadas pelo momento presente.[2] Por isso, não é exagero dizer que as escolhas feitas pelo pesquisador são também uma ação política. Cabe acrescentar que a preocupação em explicitar a questão das posições – teóricas e políticas – está diretamente ligada ao período em que esse trabalho foi elaborado, de 2013 a 2016. Difícil não se posicionar diante de todos os eventos que movimentaram o cenário nacional nos últimos três anos. É importante também deixar claro que, por posição, não estou falando da questão partidária.

Da mesma forma, pode-se compreender o uso do conceito de *práxis*. Para Marx, o homem, através do trabalho (ação prática), não altera apenas o mundo ao seu redor, mas também constrói nesse processo uma interpretação sobre esse mundo e, ao mesmo tempo, sobre si mesmo enquanto sujeito.[3] Dessa perspectiva deriva a noção de experiência. Walter Benjamin a considera um saber sobre o mundo constituído a partir das ações cotidianas.[4] Edward P. Thompson, por sua vez, trabalha com a ideia do fazer-se (*making*) para explicar o processo de formação da classe operária inglesa. A classe, dentro dessa linha de raciocínio, não deve ser entendida como um conceito externo aos homens e sua vida, mas sim como resultado das relações históricas entre esses sujeitos, as condições materiais de vida na qual estão inseridos e a forma pela qual esses sujeitos vivem tais condições e as interpretam.[5] Nos dois casos, há uma ênfase na ação dos indivíduos ou grupos sociais na sua constituição enquanto sujeitos históricos, conscientes de si e do que os circundam.

No decorrer da pesquisa, utilizei diversas vezes o conceito de experiência para analisar os múltiplos aspectos do meu objeto de estudo. Nessa introdução, gostaria de apresentar o caminho percorrido ao longo dela e de como as experiências que vivi, nesse período, contribuíram para a definição do objeto, das perspectivas teóricas adotadas, do tipo de análise

---

[2] BAITZ, Ricardo, op. cit., p. 37. Cabe também aqui as considerações de Marc Bloch em *Apologia da História ou o ofício do historiador*. Nele, ao falar sobre o ofício do historiador, cita seu amigo Henri Pirenne: "Se eu fosse um antiquário, só teria olhos pras coisas velhas. Mas sou um historiador. Portanto amo a vida". Cf. BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador.** Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p. 65. Embora essa não seja uma dissertação vinculada estritamente à disciplina da História, a relação entre passado e presente, a perspectiva da história-problema postulada por Bloch estão presentes nas reflexões que orientam esse trabalho.

[3] KONDER, Leandro. **O futuro da filosofia da práxis:** o pensamento de Marx no século XXI. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 105.

[4] BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1996.

[5] THOMPSON, Edward P. **A formação da classe operária inglesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

empreendido e da forma de escrita utilizada na dissertação. Afinal de contas, se o conceito é válido para a pesquisa também o deve ser para compreender as escolhas do pesquisador.

Meu ponto de partida foi a vivência junto ao grupo Sambaqui, pois aproximaram-me tanto do repertório musical dos sambistas de São Paulo quanto de manifestações culturais consideradas como a base do samba paulista, tais como o samba de bumbo, o jongo e o batuque de umbigada.[6] Paralelo a tais experiências, acentuou-se a impressão de que o público em geral desconhecia a produção musical desses sambistas, com exceção das composições de Adoniran Barbosa. Foi esse conjunto de elementos que me levou à formulação de um projeto de pesquisa tendo como objeto a reconstrução da história do samba de São Paulo.

A leitura inicial da bibliografia sobre o tema indicava que as linhas gerais desse processo já tinham sido traçadas, em especial por autores como Wilson Rodrigues de Moraes, Olga Rodrigues de Moraes von Simson, Ieda Marques Britto e José Geraldo Vinci de Moraes.[7] Contudo, tinha a impressão de que tais autores, ao investigarem o processo de formação do samba paulista, não tinham dado a atenção necessária aos seus produtores, preocupando-se mais com a análise do desenvolvimento do gênero musical.

A problemática que orientava o projeto de pesquisa, portanto, era a tentativa de reconstituir a história do samba de São Paulo por meio da história dos sambistas, dos agentes históricos ligados ao gênero musical na cidade. Nesse sentido, a intenção era tentar recuperar a história de vida desses homens e mulheres, suas experiências cotidianas em uma cidade em constante transformação, a história dos espaços de sociabilidade que frequentavam e das

---

[6] Ao utilizarmos a expressão "samba paulista", estamos cientes de que não se trata de um gênero musical absoluto. As considerações de Carlos Sandroni sobre as mudanças de padrão rítmico do samba carioca entre 1917 e 1933 e as de Franco Fabbri sobre a formação da Canzone d'Autore nos ajudam a considerar que um gênero musical ou subgênero não são estanques. Sua construção depende de um complexo processo de transformações dentro de um sistema musical em que estão envolvidas questões tanto de ordem musical quanto social. Cf. FABBRI, Franco. **A theory of musical genres**: two applications. Disponível em: <http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html>. Acesso em: 07 dez. 2015.. SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente:** transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

[7] Cf. MORAES, Wilson Rodrigues de. **Escolas de Samba de São Paulo (capital)**. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978. BRITTO, Ieda Marques. **Samba na Cidade de São Paulo (1900 - 1930):** um exercício de resistência cultural. Dissertação de Mestrado, Departamento de Antropologia. São Paulo: FFLCH/USP, 1986. SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. **Carnaval em branco e negro**. Campinas: Unicamp, 2007. MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia:** história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. _____. **As sonoridades paulistanas:** A música popular na cidade de São Paulo, final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

expressões culturais criadas por eles. Considerava, também, ser um caminho importante reconstituir uma parte da história da cidade relegada ao esquecimento.

O ingresso no programa de mestrado no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) foi fundamental para um longo processo de reestruturação da proposta inicial de pesquisa. Um dos problemas centrais do projeto foi apontado já na banca de seleção. A perspectiva de uma pesquisa sobre a história do samba de São Paulo era abrangente demais para um mestrado, configurando-se muito mais como um tema de investigação para a vida, do que para uma pesquisa a ser realizada em três anos. Tal apontamento nos fez perceber que era necessário rever o objeto da pesquisa. Outro ponto importante foram as conversas com o orientador e o processo de familiarização com a bibliografia relativa ao estudo da música e da canção no Brasil. Percebi que na proposta original tinha deixado o samba como uma questão de fundo, quase como um pretexto para analisar questões referentes às transformações urbanas da cidade e à percepção das classes subalternas desse processo.

Dentro desse contexto, e após um ano inteiro de questionamentos sobre os rumos da pesquisa, que optei por tomar como objeto de pesquisa o disco *Plínio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro*. A escolha pela análise de um fonograma específico permitiu restringir o escopo da pesquisa, sem mudar substancialmente o problema que me propusera a estudar. O que se abandonou de fato foi a perspectiva de uma história do samba de São Paulo calcada na formação desse gênero ou na busca de uma origem. Consequentemente, o recorte cronológico foi alterado, assim como parte dos objetivos iniciais.

Concomitante a esse processo, busquei tanto ampliar meus conhecimentos sobre a produção acadêmica referente à canção brasileira e, especificamente, sobre o samba paulista quanto estreitar as relações e conhecer mais de perto os espaços de samba da cidade de São Paulo. Esse movimento, permeado por leituras e conversas, proporcionou uma série de reflexões sobre a pesquisa. Em primeiro lugar, fez-me compreender que o “nós” empregado nos textos acadêmicos corresponde a um coletivo real do qual faço parte também. Querendo ou não. Enquanto pesquisador tenho que dialogar com outros que, como eu, investigaram e produziram reflexões sobre temas correlatos.

Segundo, embora nossas pesquisas produzam interpretações sobre determinados fenômenos, formas de compreensão de processos sociais, elas não são as únicas a fazer isso.

As visitas às rodas de samba, comunidades e festas, as conversas com aqueles que de uma forma ou de outra vivem o universo do samba na cidade de São Paulo me ajudaram a perceber que existem outras formas de conceber e compreender a história do samba na cidade. Formas que dialogam com a produção acadêmica, ora absorvendo elementos dela, ora criticando-a.

Terceiro, a percepção desse fenômeno levou ao questionamento de qual o lugar de fala que ocupamos ao realizar nossas pesquisas. Somos em geral observadores externos em relação a esse universo cultural, sendo os pesquisadores majoritariamente brancos e de classe média. Esse distanciamento tem suas vantagens, sobretudo dentro do universo acadêmico de produção de conhecimento. Contudo, permite criar uma situação em que podemos falar sobre o "outro" e suas práticas a partir de critérios externos a eles, transformando-os em objetos, de pesquisa, mas ainda sim objetos.[8] Talvez seja por isso que, até o presente momento, tenhamos produzido análises que, em geral, não levaram em conta o racismo como um dos fatores constituintes das relações sociais em São Paulo. Ou o fato de que ao considerar as transformações urbanas da cidade tenhamos optado por uma abordagem circunscrita ao centro, sem considerar a cidade como um todo e seus impactos nas áreas periféricas em formação.

Ter a consciência do nosso local de fala e de que existem diversos atores na construção de um discurso sobre o samba paulista nos ajuda a evitar tanto o equívoco de assumir a postura de figuras de autoridade e falar "pelos sambistas" quanto de nos identificarmos e falarmos "como eles". O nosso esforço, ao longo desses três anos, foi de tentar construir uma pesquisa pautada no diálogo entre o "nós" da academia e os sambistas, posto que consideramos fundamental, para a compreensão dos dilemas e debates sobre o samba, a superação das barreiras que impedem um diálogo mais horizontal.

---

[8] Essa questão do discurso sobre o "outro" e sua dimensão como um discurso de poder, de subalternização, é explorado em grande parte pelos autores dos chamados estudos pós-coloniais. A obra de Frantz Fanon e, em especial, o seu livro *Peles negras, mascaras brancas* pode ser considerada como um ponto de partida para tais estudos. Também se deve considerar as análises de Edward Said sobre a construção de uma estrutura de apreensão do Oriente pelo Ocidente em *Orientalismo*. Dentre os autores indianos destacam-se Homi Bhabha e Gayatri C. Spivak em trabalhos como *O local da Cultura*, de Bhabha, e *Pode o subalterno falar?*, de Spivak. FANON, Frantz. **Peles negras em máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008. SAID, Edward. **Orientalismo:** O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2007. SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2014.

Dito isso, podemos dizer que a escolha do disco *Plínio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro* como objeto de pesquisa nos levou ao campo dos estudos sobre música popular urbana, um campo de pesquisa marcado por múltiplas abordagens dentro das ciências humanas e que tem caminhado, cada vez mais, para uma abordagem interdisciplinar de seu objeto.[9] Isso ocorre, em primeiro lugar, pela dupla natureza da música popular urbana em sua forma predominante, a canção. Ela é o resultado da articulação de elementos verbo-poéticos e de elementos musicais de criação e interpretação.[10] Portanto, qualquer análise desse objeto deve lidar, necessariamente, com duas linguagens distintas e com o conhecimento acumulado nos campos de estudos relativos a elas. Em segundo lugar, é preciso levar em conta o seu caráter social. Isso significa atentar ao fato de que os processos de criação, produção, circulação e recepção da música estão sempre circunscritos a determinadas relações sociais.[11]

Dentro dessa perspectiva um único disco pode ser considerado como uma síntese de complexas relações sociais e experiências, que podem ser desveladas a partir de uma pesquisa cuidadosa. Além disso, o estudo de fontes ligadas à música popular também pode ser considerado um caminho para se compreender certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pelos estudos mais tradicionais[12]. Vale a pena acrescentar que a compreensão do caráter social de uma obra de arte só é possível na medida em que conseguimos perceber de que maneira o "externo", os aspectos sociais, se tornam "internos" à própria obra, ou seja, passam a desempenhar um papel importante na constituição de sua estrutura.[13] Nosso esforço, ao longo dessa dissertação, foi realizar uma investigação a partir dessa perspectiva.

Nesse sentido, ao empreendermos a análise do disco tivemos que lidar com algumas questões centrais e que valem a pena serem explicitadas aqui. Quando se tem como tema de estudo o samba e como objeto de pesquisa um disco como o que estudamos, a definição de

---

[9] Cf. CONTIER, Arnaldo Daraya. Música e História. **Revista de História**, São Paulo, n. 119, p. 69-89, 1988. MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000. NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

[10] NAPOLITANO, Marcos, op. cit., 2005.

[11] MORAES, José Geraldo Vinci de, op. cit., 2000. NAPOLITANO, Marcos, op. cit., 2005.

[12] MORAES, José Geraldo Vinci de, op. cit., 2000, p. 203-221.

[13] Cf. CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 5-6.

conceitos como *cultura* e *cultura popular* é fundamental. Isso porque tais conceitos desempenham um papel central na análise que fazemos do objeto, assim como na compreensão do processo histórico em que está inserido.

Consideramos um caminho interessante partir da concepção de *práxis* para definir o conceito de cultura, como fizeram Raymond Williams e Edward P. Thompson[14], pois, tal perspectiva nos permite pensar a cultura como produção humana, ligada a práticas sociais, e como algo indissociável da natureza.[15] Como aponta Terry Eagleton: "Os seres humanos se movem na conjunção do concreto e do universal, do corpo e do meio simbólico [...]".[16] A cultura, portanto, não está além da natureza, mas se constitui na relação do homem com ela, no processo de construção das condições materiais de existência, assim como nas relações constituídas entre os homens em sociedade neste processo de construção. Tais considerações vão ao encontro da perspectiva defendida por Bakhtin sobre a construção social dos signos, das formas de compreensão e enunciação que os homens constroem sobre si e sobre a realidade que os cercam, a partir das relações sociais e do momento histórico no qual estão inseridos.[17] Assim sendo, podemos tomar como válida a proposição de Raymond Williams da cultura como *sistema de significações realizado*.[18]

Os significados que atribuímos aos elementos que compõem nosso cotidiano seriam, portanto, criados por nós e não algo natural, universal e imutável. Significados esses,

---

[14] THOMPSON, Edward P. **Costumes em comum:** estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. _____. **A formação da classe operária inglesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. WILLIAMS, Raymond. **A política e as letras.** São Paulo: Ed. Unesp, 2013. _____. **Cultura.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000. _____. **A cultura é de todos**. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/68474445/A-Cultura-e-Ordinaria1>. Acesso em: 11 mar. 2014. Ao realizar essa escolha estamos conscientes de que nos aproximamos dos Estudos Culturais, em especial da sua vertente inglesa.

[15] Há, com certeza, outras formas de abordar a questão da cultura. Claude Lévi-Strauss, por exemplo, partirá da noção de cultura como categorias e quadros de referência linguísticos e de pensamento pelos quais as diferentes sociedades classificam suas condições de existência. Portanto, para ele, as ações humanas se dão dentro destas estruturas de significados e não o contrário. Cf. HALL, Stuart. **Da Diáspora:** Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003, p. 137. Se não partimos das proposições deste autor é porque entendemos que elas podem levar a um olhar a-histórico da cultura. Descartamos também a perspectiva do chamado culturalismo pós-moderno. Tal corrente, surgida em grande parte das críticas as formas mais mecânicas de estruturalismo e da análise de discurso, tende a hipervalorizar o papel da cultura, descrita muitas vezes como um campo dissociado da natureza, autônomo em relação aos próprios homens e fragmentado. Cf. EAGLETON, Terry. **A Ideia de Cultura**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

[16] Ibid., p. 140.

[17] BAKTHIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem.** São Paulo: Hucitec, 2009, p. 58-65.

[18] WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000, p. 206. Retomaremos as questões relativas à construção social do signo e a cultura como sistema de significações ao discutirmos a metodologia de análise das canções no capítulo 4.

formados e perpetuados através de nossas ações, ou melhor, de nossas práticas sociais. Isso não quer dizer que exista uma cultura, ou em outras palavras, um único *sistema de significações*. É preciso levar em conta a diversidade e complexidade das relações sociais, assim como a ideia de que existem sistemas distintos operando simultaneamente. É importante chamar a atenção para o fato de que tal simultaneidade de operação não significa uma relação pacífica entre sistemas de significações distintos. Devem-se considerar as relações de força entre esses sistemas e compreender o campo dos fenômenos culturais como um espaço aberto e dinâmico, em que se realizam disputas e diálogos continuamente, sem uma síntese definitiva entre esses sistemas.[19]

O grande problema da linha de raciocínio que desenvolvemos até aqui é que, se não tomarmos os devidos cuidados, podemos hipervalorizar o conceito de *práxis* e cair no que Stuart Hall chama de "humanismo ingênuo". A perspectiva de que a cultura – enquanto sistema de significações realizado – é uma produção humana não pode nos levar à noção de que ela é o reino da vontade, da consciência humana sobre suas práticas. Também não se pode desconsiderar o fato de que os homens não estão, dentro de qualquer formação social, na mesma posição. É fundamental levar em conta as relações de força entre as classes socais e as formas historicamente constituídas de produção e reprodução da vida material nesse processo de produção de significados. [20]

Essa longa discussão sobre o conceito de cultura nos permite entender por que não podemos tomar a cultura popular como um domínio distinto, mas sim parte do todo que compõe as relações culturais de uma determinada sociedade. Contudo, isso não resolve a

---

[19] Cf. GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**, vol. 6. São Paulo: Civilização brasileira, 2011, p. 133-138. HALL, Stuart. **Da Diáspora:** Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003, p. 247-263. THOMPSON, Edward P. **Costumes em comum:** estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

[20] As considerações de Hall fazem parte de um texto em que realiza um balanço sobre os dois principais paradigmas que orientaram os Estudos Culturais na Inglaterra. De um lado, identifica uma corrente vinculada aos trabalhos de Williams e Thompson, que valoriza a agência humana e a experiência. Do outro, as que partiram das considerações de Althusser sobre ideologia e as estruturas sociais para pensar a cultura. Cf. HALL, Stuart, op. cit., 2003, p. 131-159. Foge da alçada dessa pesquisa aprofundar essa discussão. Contudo, vale a pena chamar atenção, como faz Carlos Gonçalves, para o fato de que essa discussão extrapola o âmbito meramente teórico, pois implicou um amplo debate envolvendo tanto intelectuais quanto militantes da nova esquerda britânica, no final da década de 1970. O que estava em jogo, em meio a ascensão do governo neoliberal de Margaret Thatcher, era como lidar com a nova realidade política e a emergência de novas questões para a esquerda como, por exemplo, aquelas levantadas pelo movimento feminista. Cf. GONÇALVES, Carlos. **Estudos Culturais e História:** ideias, formas de organização e experiências em disputa no *marxismo cultural* britânico, 1956 e 1979. Mimeo.

dificuldade em determinar o sentido do conceito e, em especial, de definir o que de fato designa o segundo termo: popular. Em geral o usamos para classificar certas práticas culturais, realizadas por determinados grupos sociais, dentro de nossa sociedade. Mas essa aparente clareza em relação a essa expressão se desfaz quando tentamos definir qual o sentido – ou a quem se refere – o termo popular.

Hall chama a atenção para esse problema ao debater alguns significados atribuídos ao termo. Ele pode expressar tanto aquilo que é consumido pelas massas – muitas vezes associado à ideia de uma manipulação exercida pela indústria cultural – como também tradições, consideradas autênticas e que supostamente poderiam se opor a essa cultura comercial. Segundo esse autor as duas posições são questionáveis. "A cultura popular não é, num sentido 'puro', nem as tradições populares de resistência a esses processos, nem as formas que a sobrepõem"[21]. Outra possibilidade levantada por ele é a definição mais descritiva de popular, como tudo o que o "povo" faz ou fez. Nesse caso, o problema estaria em definir o que supostamente pertenceria ao povo ou não, na medida em que as relações culturais não são estanques e se transformam no decorrer do tempo.

Diante disso, como definir o que é a cultura popular? Podemos considerá-la como formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas e que foram incorporadas às tradições e práticas populares; que, por sua vez, constituíram-se a partir da tensão entre as condições objetivas dessas classes e o "campo dos possíveis". Concordamos com a concepção de Hall de que a cultura popular é, no fim das contas, a arena de luta em que as classes subalternas constituem a sua forma de compreender as relações sociais e a sociedade que estão inseridas. [22]

Tendo em vista o tema da dissertação e o nosso objeto de estudo, consideramos a questão de classe e a questão racial como elementos preponderantes na estruturação dessa arena.[23] No que diz respeito à primeira, existe uma vasta literatura que a sustenta, em especial dentro do campo marxista. Com relação à segunda, gostaríamos de traçar algumas considerações.

---

[21] HALL, Stuart. **Da Diáspora:** Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003, p. 232.

[22] Ibid., p. 232.

[23] Isso não significa que sejam os únicos, basta pensar em como a questão de gênero estrutura nossa sociedade, e nem que devam ser pensados de forma isolada.

No decorrer do texto, vamos nos referir diversas vezes às formas de discriminação sofridas pela população negra na história da cidade de São Paulo. Consideramos tais fatos como o resultado de uma sociedade que se constituiu estruturalmente racista. O racismo, dentro dessa perspectiva, não se caracteriza simplesmente por ações individuais preconceituosas e discriminatórias, mas sim pela configuração de relações de poder entre brancos e não-brancos que organizam as formas de interação entre sujeitos, que configuram suas subjetividades e práticas culturais.[24] É a isso que chamamos de questão racial. Estamos cientes também, ao utilizar essa nomenclatura, de que o termo raça é problemático, sobretudo quando atrelado às discussões referentes à população negra no Brasil. Isso se deve, sobretudo, ao papel central que adquiriu tanto nos debates sobre a constituição de uma identidade nacional quanto no processo de formação dos movimentos negros no país.

Segundo Renato Ortiz, os debates em torno da constituição do "povo brasileiro", na passagem do século XIX para o XX, foram calcados em uma perspectiva racista e biologisante. O deslocamento do debate para o campo cultural, a partir da década de 1930, não implicou o abandono do termo. Pelo contrário, reforçou seu uso.[25] Basta pensarmos na consolidação do que Emília Viotti da Costa chama de "mito da democracia racial", estruturado principalmente a partir da obra de Gilberto Freyre. A perspectiva de uma nação sem conflitos raciais, em que o negro possuía mobilidade social e oportunidade de expressão cultural só seria questionada, no âmbito acadêmico, a partir da década de 1960.[26]

Por sua vez, desde a década de 1930, o movimento negro vem apontando a existência do racismo, da marginalização da população negra e de sua cultura. O termo raça foi apropriado em seus discursos e resignificado a partir de aspectos positivos, como elemento de empoderamento e ponto de partida para a construção de uma identidade negra, capaz não só de unir a população negra, mas também de mobilizá-la frente às formas de discriminação existentes no país. A incorporação de "raça" dentro do vocabulário político e cultural do

---

[24] FANON, Frantz. **Peles negras em máscaras brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008, p. 33-53.

[25] ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 36-44.

[26] COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à república:** momentos decisivos. São Paulo: Unesp, 1999, p. 365-384.

movimento negro não se deu de maneira homogênea, sendo amplamente discutido pelos seus integrantes.[27]

Mesmo diante das controvérsias ligadas ao termo "raça" é preferível utilizar a expressão "questão racial" do que "questão étnica". As características do que estamos estudando nos levam necessariamente a lidar com diversos elementos associados ou pertencentes a uma cultura popular negra, nos termos apresentados por Stuart Hall. Formada na diáspora, constituída em meio à opressão da situação colonial e da escravidão, a partir da experiência secular de negociação e resistência em relação às formas de poder dominantes.[28] A utilização do termo "étnico" pode acarretar a desconsideração de todo esse processo e *essencializar* a discussão em relação ao ser negro e a existência de uma cultura negra. Também pode levar a uma dissociação entre cultura e sujeito, entre cultura e corpo. Frantz Fanon ao discorrer sobre o tema aponta para a profunda relação que existe entre a cultura em uma sociedade racista e a formação do sujeito negro, a constituição da sua subjetividade e da imagem que constrói e é construída sobre seu corpo.[29] No fim das contas, a expressão "questão racial" se mostra mais adequada, não porque seja isenta de problemas, mas porque permite discutir as questões fundamentais para se pensar uma cultura popular negra e sua inserção na sociedade brasileira.

Nosso objetivo, ao fazer esse conjunto de considerações de cunho teórico, ao recuperar a trajetória percorrida durante o mestrado até a elaboração da dissertação, foi apresentar de maneira sucinta o processo de pesquisa.; que embora ganhe forma com a dissertação, foi marcado por idas e vindas, dúvidas e questionamentos em relação à posição do pesquisador, a melhor forma de abordar o objeto de pesquisa e as questões propostas por ele e que extrapolam o universo acadêmico. Um bom exemplo foi a forma como lidamos com nosso objeto, o disco *Plínio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa verde e Toniquinho*. A princípio, o tomamos como fonte documental, registro do samba paulista. Conforme fomos aprofundando a análise da sua estrutura percebemos que, sem negar seu

---

[27] GREGÓRIO. Maria do Carmo. **Solano Trindade:** raça e classe, poesia e teatro na trajetória de um afro-brasileiro (1930 – 1960). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

[28] HALL, Stuart. **Da Diáspora:** Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003, p. 335-349.

[29] FANON, Frantz. **Peles negras em máscaras brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008, p. 33-53.

caráter documental, ele apresentava uma narrativa sobre a história do samba produzido na cidade de São Paulo.

Compreender como essa narrativa foi construída, que elementos os quatro artistas mobilizaram para essa empreitada e qual o significado dela, tornou-se o problema central da pesquisa. Nesse sentido, buscamos no primeiro capítulo descrever as condições que levaram ao encontro dos quatro artistas e a elaboração de trabalhos conjuntos. No segundo, empreendemos a análise da estrutura do disco e suas particularidades. No terceiro, buscamos compreender as transformações pelas quais passou São Paulo no século XX e seu impacto para a população negra e pobre da cidade. No quarto, analisamos as faixas do lado A e o discurso sobre a cidade e o samba que ele apresenta. Por fim, no quinto e último capítulo, dedicamo-nos à análise das faixas do lado B e à forma como a questão da formação do samba paulista, sua relação com o universo rural e a afirmação de sua especificidade é abordada na obra.

# 1. QUANDO A CURRIOLA SE JUNTA[30]

> A história é uma invenção para a qual a realidade fornece os elementos. Não é porém, uma invenção arbitrária. A curiosidade que desperta se baseia no interesse dos que a narram; permite àqueles que a escutam reconhecer e determinar melhor seus próprios referenciais como também de seus inimigos.
>
> **Hans Magnus Ezensberger**

Toda história tem suas personagens e cabe a quem a conta apresentá-las a seu público. Também é necessário situá-la no tempo e espaço. Uma dos objetivos deste capítulo é justamente dar conta desses elementos. O disco *Plínio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro*, gravado em 1974 pela Chantecler, é uma adaptação de uma série de espetáculos realizados entre 1970 e 1973. Essas informações preliminares nos dão parâmetros para situar minimamente a obra em um determinado momento histórico. Porém, não explica a reunião de artistas com trajetórias tão distintas.

No que diz respeito às trajetórias dos sambistas, encontramos certa similaridade. Os três são de famílias negras que migraram do interior para a capital nas primeiras décadas do século XX. Durante a infância e adolescência desempenharam diversas atividades, como carregadores, engraxates e entregadores. Trabalho que os levou a circular pela cidade e a frequentar os espaços ligados ao samba em São Paulo. A partir dessas experiências, passaram a integrar os cordões de carnaval e, posteriormente, as escolas de samba. Nessas agremiações, atuaram como compositores e intérpretes.[31] Já Plínio Marcos nasceu em Santos, em uma

---

[30] Curriola é um termo recorrente na prosa de Plínio Marcos, sendo empregado como sinônimo de grupo ou bando. CONTRERAS, Javier Aranciba; MAIA, Fred; PINHEIRO, Vinícius. **A crônica dos que não tem voz**. São Paulo: Boitempo, 2002, p. 33.

[31] A principal fonte para reconstruir a trajetória de vida dos sambistas são os depoimentos concedidos a pesquisadores ou presentes em trabalhos realizados por eles. Outra fonte importante são os documentários *Crioulo cantando samba era coisa feia* e *Zeca, o poeta da Casa Verde*. O primeiro, dirigido por Carlos Cortez, busca reconstruir a história de Geraldo Filme. O segundo, dirigido por Akins Kintê, se dedica à de Zeca da Casa Verde. Por fim, há dois trabalhos acadêmicos que, em alguma medida, analisam a trajetória de vida de Geraldo Filme: A tese de doutorado de Amailton Magno de Azevedo, "A memória musical de Geraldo Filme: os sambas e as micro áfricas", e a dissertação de mestrado de Bruna Queiroz Prado, "A passagem de Geraldo Filme pelo "samba paulista": narrativas de palavras e música" (ver referências bibliográficas).

família branca de classe média baixa. Cursou apenas o ensino primário, abandonando os estudos formais logo após. Trabalhou como funileiro e camelô. Ainda em Santos, deu início à carreira artística trabalhando como palhaço de circo e ator em companhias amadoras. Nesse mesmo período aproximou-se do grupo de intelectuais e artistas da cidade, formando uma rede de contatos que seria fundamental para seu estabelecimento na cidade de São Paulo como ator, dramaturgo e escritor.[32]

Na década de 1970, Plínio Marcos já era reconhecido como um grande dramaturgo em virtude de peças como *Dois perdidos em uma noite suja* (1966), *Navalha na carne* (1967) e O *abajur lilás* (1969). Sua atuação nas novelas da TV Tupi *Beto Rockfeller* (entre 1968 e 1969) e *A volta de Beto Rockfeller* (1973) indicam em que medida era uma figura pública nesse período, assim como as crônicas publicadas em periódicos como o jornal *Última Hora*.[33] Por sua vez, Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro gozavam de grande destaque dentro do cenário musical ligado ao samba na cidade, especialmente no que diz respeito às agremiações carnavalescas.[34]

Há pontos em comum na trajetória dos quatro artistas. Todos eles desempenharam ao longo da vida atividades informais para sobreviver. Como camelôs, engraxates e carregadores, conviveram com o cotidiano das ruas de uma grande cidade. Entretanto, uma origem social semelhante e experiências comuns não apagam as diferenças e nem explicam como se conheceram. É preciso frisar que os espaços ligados ao samba na cidade de São Paulo, até a década de 1970, eram ainda frequentados predominantemente pela população

---

[32] Em uma crônica escrita em 21 de março de 1999 para o *Jornal da Orla*, Plínio Marcos assim se refere a esse círculo de amizades: "Quando se fala em teatro santista, fala-se da Patrícia Galvão. Não se pode deixar de falar da Pagu, um anjo anarquista que veio ao mundo para nos inquietar (que Deus seja louvado também por isso). Ela foi me buscar no Circo Pavilhão Liberdade, ali no Macuco [...]. Mas deixa isso de lado. O quero contar e o que pesa na balança é que fui conhecendo o pessoal do teatro amador de Santos. Meu deus, que primeiro time! Paulo Lara, Vasco Oscar Nunes, Júlio Bittencourt (o pai do Julinho músico) o pessoal do Clube da Arte, Oscar von Pfhul e Gilberto von Pfhul, Nélia Silva [...] Cacilda Becker [...]. E vieram outros, muitos outros". CONTRERAS, Javier Aranciba; MAIA, Fred; PINHEIRO, Vinícius. **A crônica dos que não tem voz**. São Paulo: Boitempo, 2002, p. 161 e 162.

[33] Cf. MENDES, Oswaldo. **Bendito Maldito**: uma biografia de Plínio Marcos. São Paulo: Leya, 2009. A carreira como cronista teve início nesse jornal em 1968. A partir daí, passou a escrever para diversos veículos de comunicação, tais como Veja, Diário da Noite, Caros Amigos, O Pasquim, Folha de São Paulo, Diário Popular. Cf. CONTRERAS, Javier Aranciba; MAIA, Fred; PINHEIRO, Vinícius, op. cit., 2002.

[34] Contudo, somente Zeca da Casa Verde havia atuado como músico profissional até aquele momento. Na década de 1940 formou a dupla sertaneja Silva e Souza com Mario Lima de Sousa, sendo contratado pela Rádio América de São Paulo. Na década seguinte, a dupla se transformou em Trio Aquarela, devido à entrada da cantora Alzirinha. DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/>. Acesso em: 03 jun. 2014.

negra e pobre da cidade. Por outro lado, a cena teatral e os espaços de sociabilidade ligados a ela eram majoritariamente ocupados por indivíduos provenientes da classe média branca. A questão central é, nesse caso, determinar quais as situações que permitiram não só o encontro dos quatro, mas também a construção de projetos em conjunto, para além das barreiras sociais e raciais vigentes na cidade.

## 1.1 PONTO DE ENCONTRO NAS QUEBRADAS DO MUNDARÉU

Para Osvaldo Mendes, biógrafo do dramaturgo, a figura que intermediou o contato entre eles foi Carlos Costas. Segundo Mendes: "Carlão foi o principal elo de Plínio com os pagodeiros de São Paulo [...]".[35] Ele era da Vila Maria, na Zona Norte, um dos principais redutos do samba na cidade. Costa era ator e conheceu Plínio Marcos no Teatro de Arena. A amizade entre os dois levou-os a trabalharem juntos em diversas oportunidades, tendo Costa muitas vezes desempenhado a função de seu empresário. Outra possibilidade é considerar que tal encontro tenha se dado por meio de Solano Trindade, importante artista negro radicado em Embu das Artes a partir de 1961.

Em reportagem sobre o lançamento do documentário sobre Geraldo Filme, Plínio Marcos afirma: "Nos conhecemos no grupo do grande poeta popular Solano Trindade, no Embu, que era um verdadeiro núcleo de cultura negra, não a cidade da arte que é hoje."[36] A partir desse encontro, o dramaturgo teria se aproximado cada vez mais do cenário musical ligado ao samba em São Paulo.

Independente de quem os apresentou, o que nos interessa aqui, como já indicamos, é identificar os espaços de sociabilidade que possam ter influenciado na formulação de projetos envolvendo os quatro artistas, em especial o disco *Plinio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro.*

---

[35] MENDES, Oswaldo. **Bendito Maldito**: uma biografia de Plínio Marcos. São Paulo: Leya, 2009, p. 300.

[36] SANCHES, Pedro Alexandre. O filme e Geraldo Filme. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 mar. 1998. In: CENTRO Nacional de Folclore e Cultura Popular. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/>. Acesso em: 12 dez. 2015.

Nesse sentido, as atividades do Teatro Popular Brasileiro (TPB), dirigido por Solano Trindade, contribuíram tanto para aproximar Plínio Marcos e Geraldo Filme quanto para fomentar um ambiente em que questões relativas à cultura popular, à questão racial e à articulação entre linguagens artísticas eram constantemente debatidas. Portanto, podemos considerá-lo como um espaço de formação para o dramaturgo e para o sambista, com implicações diretas em suas obras. É possível encontrar elementos que remetem às experiências desenvolvidas em torno do TPB e aos debates suscitados por elas em *Balbina de Iansã*, o primeiro trabalho a reunir os quatro, e em *Humor grosso nas quebradas do mundaréu*, espetáculo que deu origem ao disco. O mesmo pode ser dito em relação às composições de Geraldo Filme.[37] Tendo isso em vista, vale a pena analisar com mais afinco a criação do Teatro, suas características e a ligação com os demais trabalhos de Solano Trindade.

O TPB foi criado em 1950 na cidade do Rio de Janeiro por Solano, sua esposa Margarida Trindade e Edson Carneiro [38]. Ele foi, desde a sua fundação, pensado como um teatro folclórico, um espaço de valorização da arte popular.[39] A concepção por trás dos trabalhos do TPB está diretamente ligada à atuação de Solano Trindade no campo da arte e da militância política, ou melhor, ligada à forma como ele relacionou essas duas instâncias ao longo de sua vida.

Trindade nasceu em Recife em 1908. Ainda em sua cidade natal, deu início, na década de 1930, à sua produção artística como poeta, assim como a sua atuação dentro do movimento negro. Fez parte da fundação da Frente Negra Pernambucana e do Centro de Cultura Afro-Brasileiro em 1936. Segundo Maria do Carmo Gregório, no programa do centro constava "a criação de um teatro social, o combate ao racismo, curso de preparação

---

[37] Nesse capítulo vamos nos deter às análises dos espetáculos. As questões relativas às composições de Geraldo Filme serão discutidas com mais afinco no capítulo seguinte.

[38] Edson Carneiro nasceu em 1911, na Bahia. Diplomou-se em Direito em 1935, mas se destacou pelas pesquisas realizadas sobre a cultura e religiões afro-brasileiras. Na década de 1930 participou do 1º e 2º Congresso Afro-Brasileiro e da construção da enciclopédia do negro brasileiro, projeto dirigido por Arthur Ramos e vinculado ao Ministério da Educação e Saúde Pública de Gustavo Capanema. Na década seguinte, Carneiro integrou a Comissão Nacional do Folclore, participando ativamente do movimento folclorista. No final dos anos 1950 fez parte da criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Outro dado importante é que, como Solano Trindade, Carneiro estabeleceu laços estreitos com o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e o pensamento socialista. Cf. GREGÓRIO, Maria do Carmo. **Solano Trindade**: raça e classe, poesia e teatro na trajetória de um afro-brasileiro (1930-1960). Dissertação de mestrado em História – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005, p. 95-98.

[39] Ibid., p. 84.

profissional e reuniões culturais, cívicas e recreativas."[40] A participação de Trindade nessa entidade e nos debates que permeiam a sua criação pode ser compreendida como momento chave para a construção de um pensamento sobre o processo de marginalização social e política do negro[41], assim como a sua afirmação como intelectual e poeta negro. [42]

No início da década de 1940, ele se mudou para a cidade do Rio de Janeiro, onde. Na capital federal, procurou dar continuidade às atividades do Centro de Cultura Afro-brasileiro, estreitando ainda mais os vínculos com os intelectuais e ativistas do movimento negro. Acompanhou de perto a fundação, em 1944, do Teatro Experimental do Negro (TEN) por Abdias do Nascimento. O TEN funcionou de 1944 até 1968 e, ao longo de sua história, procurou trazer para o plano cultural a luta e os debates sobre a questão racial em pauta no momento de sua fundação. Seu elenco era constituído exclusivamente por negros, oriundos das camadas populares da cidade. Mas as suas atividades não se restringiram apenas à dramaturgia. Havia uma preocupação latente em relação à educação e conscientização dos integrantes de seu elenco, assim como da população negra em geral. Por isso a criação do Instituto Nacional do Negro e o Museu do Negro, órgãos subordinados ao TEN.[43]

Nesse mesmo período, deu-se também a aproximação de Solano Trindade, e posterior filiação, ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Sobre a participação do pai junto

---

[40] GREGÓRIO, Maria do Carmo, op. cit., 2005, p. 23.

[41] Ao analisar a formação do movimento negro na década de 1930, em especial a formação da Frente Negra Brasileira, Gregório aponta uma diferença substancial entre os militantes da região Sudeste, mais precisamente do estado de São Paulo, e os militantes do Nordeste. Para a autora a Frente Negra Brasileira, criada pelos paulistas, buscava reivindicar direitos para os negros, assim como o combate ao racismo. Nesse sentido, suas ações estavam muito mais voltadas para a inclusão do negro pelo viés moral, político e econômico dentro da sociedade brasileira. Por outro lado, a ação dos militantes nordestinos voltava-se principalmente para a defesa de uma herança africana na formação da cultura brasileira, assim como a construção de uma identidade negra dentro desse cenário. A autora defende que tal posição tem uma profunda relação com os debates sobre a formação da identidade nacional nesse período, em especial a posição defendida pelos intelectuais nordestinos em eventos como o 1º e 2º Congresso Afro-brasileiro. Nos debates e ações do Centro de Cultura Afro-Brasileiro ela identifica uma preocupação em valorizar aspectos de uma "cultura negra" oriunda de um conjunto de "tradições africanas". Ibid., p. 24-27.

[42] Suely Maria Bispo dos Santos ao analisar a produção literária de Solano Trindade chama a atenção para o debate acerca da existência, ou não, de uma literatura negra. Segundo a autora, não há consenso dentro do meio acadêmico sobre os elementos que definiriam tal literatura. Para ela a questão central estaria na ordem do discurso, na construção do que denomina de "eu-enunciador" que se quer negro. SANTOS, Suely Maria Bispo dos. **A importância da obra de Solano Trindade no panorama da literatura brasileira**: uma reflexão sobre o processo de seleção e exclusão canônicas. 138 f. Dissertação de mestrado em Letras – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012, p. 33 e 34.

[43] Cf. FILINTO, Renato. A cena preta do teatro brasileiro contemporâneo: esquete 1. In: **Legítima defesa.** São Paulo, n. 1, p. 22-33, 2014. GREGÓRIO. Maria do Carmo, op. cit., 2005, p. 56.

ao PCB, sua filha, Raquel Trindade, comenta: "Foi do Partidão. Até Stalin começar a fazer muita besteira, aí ele saiu, mas morreu socialista. E em casa era a célula Tiradentes, em que se reunia camponeses, operários e professores, né... em casa [...]."[44]

O contato com um ambiente cultural e político tão rico teve impacto direto na vida e na produção artística de Solano Trindade. Para se ter uma ideia, foi preso duas vezes nesse período[45], mudou-se para Duque de Caxias e passou a desenvolver ali – no subúrbio – uma série de atividades culturais. Além disso, publicou em 1944 o seu primeiro livro de poesia, *Poemas d'uma vida simples*. Gregório aponta o livro como o início da fase da poesia social na carreira de Trindade. Importante frisar que isso não significou o abandono da questão racial, nem sua subordinação à dimensão meramente econômica.

> Seus poemas negros carregavam a consciência de raça, as defasagens sofridas durante o processo de escravidão e a esperança de coletivamente romper a marginalização e a exclusão social [...]. Outro destaque enfatizado nas apreciações sobre a sua primeira publicação é a função da sua poesia como porta voz das classes desfavorecidas. Isso lhe conferia um cunho universalista, uma voz coletiva.[46]

Essa noção da voz coletiva é fundamental para compreender seu posicionamento em relação à questão racial no Brasil. Trindade rompeu com a ideia de inserção do negro na sociedade brasileira, pois passou a compreender o preconceito e a discriminação racial como partes da estrutura da sociedade capitalista. Sua superação só seria possível, então, pela ruptura com a ordem vigente num processo em que o negro deveria ter papel ativo nessa transformação. Para isso, era fundamental rediscutir tanto o lugar do negro em relação a seu

---

[44] TRINDADE, Raquel. Entrevista concedida a Lucas Tadeu Marchezin em 14 nov. 2015. Embu das Artes. Registro em áudio. As "besteiras de Stalin" a que ela se refere remetem provavelmente às repercussões no PCB do Relatório Khrutchev, apresentado por Nikita Khrutchev em 1956 no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética (PCUS). Nesse relatório, foram descritos os crimes cometidos por Joseph Stalin, assim como uma dura crítica ao culto à personalidade. No Brasil, a publicação desse documento na imprensa partidária deu início a um profundo debate dentro do PCB. Cf. FALCÃO, Frederico José. O "relatório secreto" de Kruschev e o Partido Comunista Brasileiro (PCB): desestalinização e crise. In: XII ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 2006, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos do XII Encontro Regional de História. Rio de Janeiro: ANPUH, 2006. Disponível em: <www.rj.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/ >. Acesso em: 16 dez. 2015. Em outro trecho da entrevista, Raquel Trindade indica outro fator para a desfiliação de seu pai do PCB, o fato de o partido subordinar a questão racial à luta de classes: "[...] uma das razões de ele ter saído do Partido, era que eles diziam que o problema era só econômico. E não é. E não é só econômico, é a discriminação também".

[45] Solano Trindade foi preso tanto no governo Vargas, durante o período do Estado Novo, quanto no de Dutra. Em ambas, sua prisão esteve ligada a sua atuação junto ao PCB. Cf. TRINDADE, Raquel, op. cit.

[46] GREGÓRIO, Maria do Carmo, op. cit., p. 73.

passado quanto no momento presente. A cultura popular, em que estava inserida grande parte da população negra, passou a ser considerada por Trindade o lugar a partir do qual a revolução deveria ser organizada e fomentada.[47] Segundo Raquel Trindade, uma das frases preferidas de seu pai para se referir a sua atuação enquanto artista era: "pesquisar na fonte de origem e devolver ao povo em forma de arte."[48]

Tal perspectiva esteve no cerne da criação do TPB e possui diversas implicações. É preciso ter em mente que Solano Trindade operava com as categorias de seu tempo. Ao se referir às manifestações pertencentes à cultura popular, utilizava o termo em voga na época, ou seja, compreendia-as como manifestações folclóricas. Não por acaso utilizava termos como "pesquisa" e "fonte" para se referir a elas. A própria presença de Edson Carneiro no processo de criação do TPB aponta para o diálogo entre Trindade e o movimento folclorista da década de 1940 e 1950.[49]

Contudo, isso não significa que sua concepção de folclore fosse a mesma dos folcloristas. Para ele, tais manifestações não eram reminiscências de um passado, tradições imutáveis, objetos a serem analisados e classificados. Trindade assim se definia em relação a essa questão:

> Chego a não ser um folclorista e como disse Edson Carneiro: "Não és folclorista, és um homem folclórico"... O que eu defendo é a criação popular evolutiva, dinâmica, o que há de belo e humano nas nossas tradições populares. O que há de melhor na coreografia, no ritmo e na cena de nosso povo. Certas coisas no nosso folclore não merecem ser divulgadas porque representam o atraso mental da nossa gente... E isso não me agrada.[50]

Três elementos chamam atenção nessa declaração. Em primeiro lugar, a concepção do folclore como "criação popular evolutiva" e "dinâmica". Com isso se afasta da ideia de reminiscências em vias de extinção e que, portanto, deveria ser preservado. Pelo contrário, concebe as manifestações folclóricas como espaço de criação popular, diretamente ligadas ao momento presente e suas questões. Em segundo lugar, o fato de negar a condição de

---

[47] GREGÓRIO, Maria do Carmo, op. cit., p. 72-76.

[48] TRINDADE, Raquel, op. cit.

[49] GREGÓRIO, Maria do Carmo, op. cit., 2005.

[50] Solano Trindade diz quatro coisas. **Última Hora**, São Paulo, set. 1963. In: CENTRO Nacional de Folclore e Cultura Popular. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/>. Acesso em: 12 dez. 2015.

folclorista e se colocar como homem folclórico, o que permite se posicionar como integrante ativo dessas manifestações e não como observador externo. Isso possibilita a construção de seu lugar de fala em relação a elas, como parte do povo e como negro. Por fim, ao lidar com essas manifestações, ele deixa claro que opera um processo de seleção.

> Muita gente já escreveu sobre o Teatro Popular Brasileiro. Há, contudo, um detalhe a que os jornalistas não dão muita atenção, fato que os leva constantemente a erros de interpretação. Eu não apresento o Candomblé, por exemplo, como ele é visto nos terreiros afro-brasileiros. O que me interessa é o tema. Isto por uma razão muito simples. Nem tudo que é folclore é artístico. É importante separar, no teatro, o que é artístico e o que não é.[51]

Há uma preocupação estética, nas palavras de Solano Trindade, na construção dos espetáculos do TPB. Mas é preciso também enfatizar a dimensão política desempenhada pela companhia em sua busca por pesquisar na fonte e devolver ao povo em forma de arte. Ela está, por exemplo, na construção do próprio elenco do TPB, formado por homens e mulheres provenientes das camadas populares. Segundo Gregório, Solano Trindade:

> [...] desejava oferecer aos negros e mestiços a oportunidade de ingresso na instituição cultural [...] oferecendo ao seu grupo social uma nova dignidade, ou seja, estimulando a capacidade de criar, revitalizando a inteligência, a sensibilidade e a sociabilidade presentes nas classes populares. Através da representação da "cultura popular" era possível construir uma nova consciência, um elo de ligação entre o seu "lugar social" e a sociedade mais ampla.[52]

Outro ponto importante nesse processo eram as festas realizadas por Trindade e os integrantes do TPB na década de 1950 em Duque de Caxias e, após 1961, em Embu das Artes. O objetivo mais imediato era arrecadar dinheiro para a companhia. Porém, tornou-se uma forma efetiva de aproximar as atividades artísticas realizadas pelo TPB e as comunidades nas quais o grupo estava inserido. Trindade, ao se mudar para o Embu, procurou estabelecer contato com os artistas populares paulistas. É dentro desse contexto, ao frequentar a escola de samba Unidos do Peruche, que conheceu Geraldo Filme e o convidou para fazer parte do

---

[51] OLIVEIRA, C. de. Esqueço as vezes que vou fazer cinquenta anos. **Correio Paulistano**, São Paulo, 27 out. 1957. In: CENTRO Nacional de Folclore e Cultura Popular. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/>. Acesso em: 12 dez. 2015.

[52] GREGÓRIO, Maria do Carmo, op. cit., 2005.

elenco do TPB. [53] Osvaldinho da Cuíca, parceiro de Filme nesse período, comenta sobre a participação de ambos no grupo de Trindade:

> Eu e o Geraldo Filme consolidamos nossa amizade a partir do nosso ingresso no Teatro Popular Brasileiro do Solando Trindade [...]. Ele vivia de favor, os ricos cediam casa para ele morar, e aí que ingressamos no teatro, eu e o Geraldo Filme [...]. Lá a gente fez o nosso quilombo, nosso espaço de cultura negra [...]. A gente fazia folclore, dançávamos Moçambique e outras coisas [...]. A peça se iniciava com os pregões e aí começava a batucada, tinha candomblé, eu e Geraldão fugíamos do candomblé porque a gente tinha que pôr saia e a gente não queria, por machismo, então eu ficava nos atabaques e o Geraldo só cantava. Aí o Solano declamava alguma poesia [...]. No Solano Trindade a gente apresentava capoeira, maracatu, frevo, eram apresentações musicais [...].[54]

As ações do TPB e as festas promovidas pelos seus integrantes, com o tempo, passaram a atrair pessoas provenientes de outras classes sociais, interessadas nas manifestações culturais consideradas folclóricas. Foram, portanto, um pólo agregador de indivíduos provenientes de círculos sociais distintos, entre eles Plínio Marcos. No programa da peça *Balbina de Iansã* [55], de 1971, o dramaturgo faz referência direta a elas ao falar da formação do elenco.

> A gente não se juntou por acaso pra fazer esse espetáculo. Faz mais de dez anos que caminhamos pra esse encontro, que começou a ser marcado logo que dei as fuças em São Paulo. Era tempo de pouso incerto e do rango uma vez por dia no sortido do Bar Sujinho, onde se juntava a curriola de artistas com vontade de comer. Era o tempo das primeiras festas do Embu, onde Solano Trindade ensinava pra gente as mumunhas da arte brasileira [...].[56]

A referência a Solano Trindade e suas atividades em Embu das Artes não nos parece mero capricho do dramaturgo ao escrever o programa. *Balbina* possui muitos aspectos que remetem ao trabalho do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Para os sambistas, com exceção de Geraldo Filme, ela é a primeira incursão no universo do teatro. A peça é, acima de tudo, o início de uma parceria entre os quatro artistas que perdurará por mais de uma década e que

---

[53] PRADO, Bruna Queiroz. **A passagem de Geraldo Filme pelo "samba paulista"**: narrativas de palavras e música. 226 f. Dissertação de mestrado em Antropologia Social – Unicamp, Campinas, 2013, p. 82.

[54] Apud. PRADO, Bruna Queiroz, op. cit., p. 82 e 83.

[55] Para facilitar a fluência do texto passamos a nos referir à peça apenas como *Balbina*.

[56] PLÍNIO MARCOS: sítio oficial. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/balbina-progsp.htm>. Acesso em: 17 nov. 2014.

resultou, entre outros trabalhos, no disco *Plinio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro*.

## 1.2 DO PALCO AO DISCO

O texto de *Balbina* tem sua origem em um pedido de Alfredo Mesquita – feito em 1968 – para que Plínio Marcos reescrevesse um trecho de *Hamlet* em gírias, com o objetivo de ser utilizado como exercício pelos alunos da Escola de Artes Dramáticas. Plínio Marcos não terminou o texto, mas a partir do estudo da obra de Shakespeare desenvolveu uma nova peça, fundindo a estrutura básica do amor interdito de *Romeu e Julieta* às histórias de suas crônicas e contos publicados no jornal *Última Hora*, em especial aquelas ligadas ao universo dos terreiros de candomblé.[57] O conflito entre clãs familiares é transferido para as disputas entre terreiros de candomblé e suas famílias de santo. Toda a ação transcorre em um único dia, o da festa de feitura da personagem Balbina como filha de Iansã.[58]

A peça apresenta uma série de diferenças em relação aos trabalhos anteriores do dramaturgo, a começar pelo tamanho do elenco. *Navalha na carne* e *Dois perdidos em uma noite suja* são, por exemplo, textos com poucas personagens.[59] *Balbina*, por outro lado, apresenta uma série deles e um elenco formado por 31 atores e dois conjuntos de samba, o

---

[57] VIEIRA, Paulo. **Plínio Marcos**: a flor e o mal. Petrópolis: Ed. Firmo, 1994, p. 160.

[58] MARTINS, Gilberto Figueiredo. Ser ou não ser (de santo)? Aspectos do campo religioso afro-brasileiro na peça teatral Balbina de Iansã, de Plínio Marcos. In: **Cerrados**, v. 29, n. 19, p. 61-84, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/127124>. Acesso em: 11 jan. 2016. Segundo Reginaldo Prandi, o candomblé é uma religião de sacerdotes que se divide entre os que rodam no santo (Iaôs), ou seja, aqueles que entram em transe e recebem os orixás, e os não rodantes (Ogãs e Equedes), que desempenham outras funções fundamentais para o funcionamento do terreiro. O rito de feitura corresponde a um momento importante no processo de iniciação do povo de santo, na medida em que por meio dele se assenta o orixá na cabeça (ori) do indivíduo e no assentamento (ibá-orixá), altar particular desse orixá pessoal e que contêm a sua representação material. Todo esse processo é guiado pela mãe ou pai de santo e necessita de um grande conhecimento dos fundamentos da religião para ser bem-sucedido. A festa de feitura, dentro desse contexto, é a parte pública do rito. Corresponde ao momento em que a filha ou filho de santo é apresentado no terreiro e tem papel importante nas relações entre os filhos de santo. Cf. PRANDI, Reginaldo. **Os candomblés de São Paulo**. São Paulo: Hucitec, 1991. Também foram importantes as considerações de Dimas Reis Gonçalves (Iaô Dofonitinho de Xangô) em conversas informais sobre o tema. (Qualquer erro é de responsabilidade do autor).

[59] Cf. MARCOS, Plínio. **Teatro maldito**. São Paulo: Maltese, 1992.

Grupo Barra Funda e o Partido Mais Alto.[60] Outro ponto importante é o fato de ser a primeira tentativa do dramaturgo em articular a canção popular urbana com o teatro. Isso se repetiria depois no espetáculo *Humor grosso nas quebradas do mundaréu* (1973), no musical *Noel Rosa, o poeta da vila e seus amores* (1976) e no texto inacabado de *Chico Viola, o rei da voz*.[61]

Destacam-se também a mescla entre atores profissionais e amadores, a perspectiva de trazer ao palco elementos provenientes da cultura popular e a preocupação que fossem realizadas pelos seus próprios agentes. Vale a pena notar que há certa similaridade com as práticas realizadas no TPB dirigido por Solano Trindade. O que nos leva a considerar a influência em *Balbina* das experiências vividas por Plínio Marcos e Geraldo Filme em Embu das Artes na década de 1960.

Além de escrever a peça, Plínio Marcos a dirigiu e arcou com os custos da produção. Durante todo o ano de 1970, a montagem de *Balbina* foi citada por Hilton Viana em sua coluna no jornal *Diário da Noite*. Nesses textos ele faz menção ao trabalho do dramaturgo e dos atores profissionais que compõe o elenco, como Wanda Kosmo e Walderez de Barros. Também enfatiza o caráter popular da peça e a participação dos sambistas no elenco.[62] A peça estreou em São Paulo, no teatro São Pedro, em 08 de janeiro de 1971, e recebeu duras críticas, como a de Sábato Magaldi em um texto publicado no dia 13 de janeiro, no jornal *Estado de S. Paulo*.

> Em Balbina, ele parte do esquema shakespeariano de Romeu e Julieta (história popular transposta em termos eruditos) para construir um enredo de amor que rompe as estruturas [...]. A peça tem um sabor ambíguo, que amplia o campo relativamente singelo do enredo [...]. O desejo de valorizar os elementos populares – escolas de samba, pontos de macumba etc. – deu a Balbina uma certa indecisão, como estrutura dramática. Talvez porque o próprio Plínio se incumbisse da direção, sem o

[60] No programa da peça encontram-se listados os integrantes de cada conjunto. Faziam parte do Grupo Barra Funda, Geraldo Filme (reco-reco), João Valente (violão), João Sem Medo (violão), Irineu Escovinha (cavaquinho), Badá (tumbadora), Nofrinho (pandeiro) e Zeca da Casa Verde (afoxé). O Partido Mais Alto era composto por Talismã (violão), Marco Aurélio "Jangada" (reco-reco), Toniquinho Batuqueiro (afoxé), Silvio Modesto (pandeiro), João Dionísio (cuíca), Paulinho Carrera (surdo). Com base nessas informações, é possível afirmar que o elenco da peça reunia importantes figuras ligadas ao samba na cidade de São Paulo. Cf. PLÍNIO Marcos: sítio oficial. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/balbina-progsp.htm>. Acesso em: 17 nov. 2014.

[61] Segundo Paulo Vieira, o texto de *Chico Viola* teria sido escrito após *Noel Rosa*. VIEIRA, Paulo, op. cit., p. 172.

[62] HEMEROTECA brasileira digital. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/>. Acesso em: 19 nov. 2014.

> necessário distanciamento para amarrar o espetáculo numa unidade global, não se sente o perfeito equilíbrio de texto, música, dança e folclore. Às vezes o diálogo se dilui para que haja a exibição do samba, o que embaça o contorno dramático.[63]

A ambiguidade da peça notada por Magaldi também aparece, de forma diferente, na crítica de Jefferson Del Rios, publicada pela *Folha de S. Paulo* no dia 14 de janeiro de 1971[64], e na de Roberto Freire que, por sinal, chamaria a atenção para os excessos da peça.

> Plínio escreveu a peça, produziu-a, dirigiu-a e confiou em apenas uma atriz de nome o papel principal: Wanda Kosmo. Sua mulher Walderez de Barros fez Balbina. O resto entregou à improvisação criativa e ao talento de gente que faz samba, folclore e se inicia no teatro em São Paulo. O que restou do espetáculo, apesar da apoteose final, deve ter decepcionado muita gente que se ocupa de estréia tradicional ou de vanguarda em teatro, bem como os folcloristas ou especializados em religiões de origem africana [...]. Alegria e emoção, de forma alguma, nos tiram a capacidade de crítica [...]. Faltou-lhe, sim, maior comedimento na interpretação de alguns atores menos tarimbados e, sobretudo, Plínio não conseguiu um tempo certo para o espetáculo.[65]

Ainda no que diz respeito à crítica ao espetáculo, vale a pena chamar atenção para o texto de Regina Helena publicado no jornal *A Gazeta*, em 18 de janeiro de 1971, intitulado "Balbina fajutou a cultura popular". Em linhas gerais, ela critica a forma como os elementos provenientes da cultura popular são apresentados na peça, seja por uma suposta falta de critério em relação à tradição, seja pela descaracterização da dimensão sagrada das religiões afro-brasileiras.[66] A resposta de Plínio Marcos a tais críticas foi publicada no jornal *Diário da Noite* no dia 20 do mesmo mês. Para além da polêmica sobre a peça, o que torna esse texto interessante é a forma como o autor se refere à cultura popular e seus agentes.

> [...] Só quero antes explicar que disse a distinta que não estava interessado em pesquisa folclórica e, sim, na preservação da arte popular. E pra mim, preservar a arte popular é garantir a oportunidade de trabalho aos nossos artistas contra a

---

[63] MAGALDI, Sábato. **Estado de S. Paulo**. São Paulo, 13 jan. 1971. In: PLÍNIO Marcos: sítio oficial. Disponível em: <http://www. pliniomarcos.com/criticas/balbina-sabato.htm>. Acesso em: 19 nov. 2014.

[64] DEL RIOS, Jefferson. Balbina de Iansã. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 jan. 1971. In: PLÍNIO Marcos: sítio oficial. Disponível em: <http://www. pliniomarcos.com/criticas/balbina-jeffersondelrios.htm>. Acesso em: 19 nov. 2014.

[65] PLÍNIO MARCOS: sítio oficial. Disponível em: <http://www. pliniomarcos.com/criticas/balbina-robertofreire01.htm>. Acesso em: 19 nov. 2014.

[66] MENDES, Oswaldo, op. cit., p. 292.

> importação de cultura. E foi o que fiz. Contratei trinta e oito atores populares, entre eles os atabaquistas.[67]

Percebe-se uma nítida distinção entre pesquisa folclórica e a preservação da arte popular, essa entendida como prática cultural viva. Nesse sentido, ele se aproxima muito da concepção defendida por Solano Trindade. Preservar não é entendido como o ato de registro e catalogação, mas sim como o ato de dar condições aos artistas populares de sobreviver a partir de seu trabalho. Entretanto, é preciso dizer que, no caso de *Balbina*, não há defesa de uma cultura negra como nas atividades do TPB, nem a questão racial como um dos pontos centrais da obra de Plínio Marcos.

Outro ponto importante é a diferenciação que ele faz entre um conhecimento de cunho acadêmico e um saber proveniente da experiência popular.

> [...] Regina Helena deve se sentir a dona do folclore brasileiro. Mas dessa vez ela se machucou. Eu não sei nada. Porém se tem uma coisa que sei é como minha gente fala. Porque sou povo e sei como falo [...]. Mas como a distinta Regina Helena vai saber como fala o povo? Ela é uma ilustre pesquisadora folclórica que se enfia sempre num dicionário e nunca num terreiro de verdade.[68]

Retomaremos mais a frente o debate acerca da questão da cultura popular, da experiência e da noção de povo presentes nos textos de Plínio Marcos. Por ora, basta chamar atenção para um detalhe: o lugar em que Plínio Marcos situa seu discurso. Segundo ele: "[...] Eu não sei nada. Porém se tem uma coisa que sei é como minha gente fala. Porque sou povo e sei como falo."[69] A legitimidade de seu discurso repousa no fato de se considerar como parte do povo e, portanto, conhecedor de suas tradições. Sua fala não é externa, não se constitui a partir de um olhar de fora e distanciado. A questão do lugar em que situa seu discurso é mais um elemento de reforço das dicotomias utilizadas por ele para rebater as críticas de Regina Helena: pesquisa folclórica versus preservação da arte popular; saber acadêmico versus saber oriundo da experiência popular.

Do ponto de vista financeiro, a peça não deu o retorno esperado, sendo encenada apenas por uma única temporada. Apesar disso, ainda em 1971, foi gravado o disco *Balbina*

---

[67] MARCOS, Plínio. Regina Helena, a fajuta dona do folclore. **Diário da Noite**, São Paulo, 20 jan. 1971. In: HEMEROTECA brasileira digital. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/>. Acesso em: 19 nov. 2014.

[68] Ibid., 1971.

[69] Ibid., 1971.

*de Iansã* pela gravadora Fermata, que reúne todas as canções utilizadas no espetáculo. A tabela a seguir traz a lista completa das faixas do disco, seus compositores e intérpretes.

Tabela 1 – Estrutura do LP *Balbina de Iansã* por lado, canção, compositor e intérprete[70]

| **Lado A** | | | **Lado B** | | |
|---|---|---|---|---|---|
| **Canção** | **Composição** | **Intérprete** | **Canção** | **Composição** | **Intérprete** |
| Canto a Oxalá | M. A., Jangada / Toniquinho | Coral da peça | Hegemonia | Geraldo Filme/ Geraldo Gariba | Grupo Barra Funda |
| Canto da Boba | M. A., Jangada | M. A., Jangada / Coral da peça | Parece ladainha | M. A., Jangada / Silvio Modesto | Grupo Barra Funda |
| Saravá Iansã | M. A., Jangada / Toniquinho | Coral da peça | É só sambar | Zeca | Grupo Barra Funda |
| Canto de Exu | M. A., Jangada / Azevedo Santos | Coral da peça / Besouro | Despeitado | Talis Silva | Talismã / Grupo Barra Funda |
| Xangô é Pedra Noventa | Talis Silva / M. A. Jangada | Silvio Modesto / Grupo Barra Funda | Terreiro da escola | Geraldo Filme | Grupo Barra Funda |
| Botafogo | Escovinha | Grupo Barra Funda | Meu Xodó | Talis Silva | Talismã / Grupo Barra Funda |
| Canto dos Encantados | M. A., Jangada / Toniquinho | M. A., Jangada / Coral da peça | Eu gostei do pagode | Talis Silva | Talismã / Grupo Barra Funda |
| Muzeza | Tradicional / Rec. Wilson de Moraes | Coral da peça/Besouro | Balbina de Iansã | Plínio Marcos/ M. A. Jangada/ Toniquinho | Coral da Peça |
| Sem Medo no Choro | João Sem Medo | Grupo Barra Funda | Canto de Oxum | M. A., Jangada / Silvio Modesto | Coral da peça |
| Salve Mãe Dona Zefa de valia | M. A., Jangada / Geraldo Filme | Grupo Barra Funda | É com amor que se constrói o mundo | Talis Silva | Talismã / Coral da peça |
| O Terreiro Tá | Toniquinho / Carlão | Grupo Barra Funda | Balbina | M. A., Jangada | M. A., Jangada / Coral da peça |
| Tumba Moleque Tumba | Tradicional / Rec. Geraldo Filme | Grupo Barra Funda | | | |
| Carregou Maria | Toniquinho / M. A. Jangada | Grupo Barra Funda | | | |
| Abre a Janela | Augusto César / Odair Ferreira | Augusto César/ Grupo Barra Funda | | | |

[70] INSTITUTO Memória da Música Brasileira. Disponível em: <http://www.memoriamusical.com.br>. Acesso em: 14 jan. 2016.

A maior parte das canções foi composta exclusivamente para a peça, como "Balbina de Iansã" e "Salve Dona Zefa de valia". Porém algumas, como o samba "Terreiro da escola", de Geraldo Filme[71], são anteriores a ela e foram incorporadas ao espetáculo no decorrer de sua montagem. Há ainda dois casos, "Tumba, moleque tumba" e "Muzeza", que são apontadas no encarte como tradicionais e teriam sido recolhidas por Geraldo Filme e Wilson Rodrigues de Moraes.[72] A partir dos dados da tabela é possível notar que os compositores ou pertenciam ao Grupo Barra Funda ou ao Partido Mais Alto. Em entrevista ao *Correio da Manhã* Plínio Marcos aponta para esse fato como um dos legados de *Balbina*.

> É realmente uma peça que nós conseguimos uma coisa muito importante: chamar a atenção de uma área de nossa intelectualidade para grandes compositores que estavam esquecidos ou só fazendo música para escola de samba. Lançamos, pelo menos, Marco Aurélio Jangada, Talismã, Tuniquinhos, Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde, Irineu Escovinha, João Sem Medo. Todos eles, graças à Balbina já conseguiram gravar diversas músicas, e inclusive fizeram o disco da peça [...]. Cumprimos então, uma das nossas finalidades, que era fazer alguma coisa de bem popular brasileiro. [...] Balbina visa também denunciar a importação de cultura que vai cada vez mais esmagando nossa cultura popular. Então partindo do princípio de que é muito duro ser compositor brasileiro no Brasil, lançamos esses 7 ou 8 compositores, de primeiro time [...]. [73]

Vale a pena notar que, para o dramaturgo, a importância da peça estaria, entre outros pontos, no fato de ter conferido aos sambistas a legitimidade perante o que ele denomina de "nossa intelectualidade". Acrescenta-se a isso a visibilidade dada a esses compositores em relação ao mercado fonográfico. *Balbina*, portanto, ao possibilitar tais fatos teria cumprido uma de suas finalidades, a defesa do que Plínio Marcos chama de cultura popular brasileira. Tal ideia só tem sentido na medida em que há uma ameaça, daí a importância do termo

---

[71] A canção "Terreiro da escola" seria posteriormente regravada no disco *Plínio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro*, mas com outro nome: "Vou sambar n'outro lugar". O mesmo acontece com "Tumba, moleque tumba", que passa a se chamar "Tiririca".

[72] A concepção de *tradicional* utilizada para definir as duas canções pressupõe o pertencimento a um conjunto de práticas culturais de um determinado grupo social ou comunidade, não tendo um autor específico ou possível de ser identificado. É dentro dessa lógica que se insere o termo recolher, indicando não o responsável pela composição, mas sim o que fez o seu registro. Os dois termos são bastante empregados ainda hoje para se referir a repertórios oriundos da cultura popular. O problema desses termos é que ignoram as condições concretas de criação das canções. É importante dizer que elas não são fruto de geração espontânea e nem estão pairando no ar para serem recolhidas. Sua composição está ligada a experiências reais de indivíduos dentro desses grupos sociais ou comunidades, muitas vezes ignorados por aqueles que registram essas canções, abstraindo-as de seu contexto de produção. Tais considerações são fruto de diversas conversas com Miranda de Amaralina e Cristina Mara da Silva Correa. Qualquer equívoco é de responsabilidade do autor.

[73] MARCOS, Plínio. A experiência: Teatro nas fábricas. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 14 set. 1971. In: HEMEROTECA brasileira digital. Disponível em: < http://hemerotecadigital.bn.br/>. Acesso em: 14 jan. 2016.

“importação de cultura” em sua linha de raciocínio. O dramaturgo refere-se à consolidação da indústria cultural no país e a presença cada vez maior de produtos culturais de origem estrangeira, em especial norte-americana. Para Paulo Vieira:

> Plínio buscava uma forma de fazer com que seu teatro fosse também uma marca de resistência cultural. Por esse motivo, declarava insistentemente os números da invasão estrangeira, citando de cor a quantidade de músicas importadas que tocavam nas rádios brasileiras, de filmes norte-americanos exibidos na televisão e nas salas de cinema[74]

É preciso ter em mente que as noções de povo, cultura popular, importação cultural e resistência utilizadas pelo dramaturgo remetem a uma série de debates que permearam a produção cultural nas décadas de 1960 e 1970. Teremos a oportunidade, mais adiante, de aprofundar a análise de tais questões. Por ora, destacamos o fato de que esses elementos foram fundamentais para a constituição de uma ideia de invisibilidade do samba produzido na cidade de São Paulo, assim como de seus agentes, os sambistas. É dentro dessa perspectiva que temos a construção do espetáculo *Humor grosso e maldito nas quebradas do mundaréu*.[75]

Tal processo tem início em 1970, com um convite do Diretório Central dos Estudantes (DCE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) para uma apresentação. Na época, o DCE era dirigido por integrantes do PCB. Segundo Mendes, o objetivo da apresentação era arrecadar fundos para ajudar presos e perseguidos políticos. Para essa ocasião, Plínio Marcos juntou-se a Geraldo Filme, Toniquinho Batuqueiro, Zeca da Casa Verde, Talismã, Silvio Modesto, Paulo Carrera e Marco Aurélio Jangada em espetáculo intitulado *Plínio Marcos e os Pagodeiros da Paulicéia*.[76]

Esse espetáculo seria retomado em 1972 no Teatro de Arena. Plínio o descreve – em uma matéria da revista *Veja* – como uma continuidade da proposta desenvolvida em *Balbina*.[77] A nova versão contaria apenas com a participação de Geraldo Filme, Zeca da Casa

---

[74] VIEIRA, Paulo, op. cit., p. 163.

[75] Para facilitar a fluência do texto passamos a nos referir ao espetáculo apenas como *Humor grosso*.

[76] MENDES, Oswaldo, op. cit., p. 303 e 304.

[77] “[...] *Os pagodeiros* é uma continuação do trabalho iniciado em *Balbina*. A mesma turma de compositores canta suas músicas, apresentadas por Plínio, que entre uma e outra conta piadas e casos engraçados [...]. Para o ex-dramaturgo, mostrar o samba das escolas paulistas é uma maneira de lutar contra quem encena ‘a cultura que está na moda, importada, em prejuízo da nossa cultura popular’ [...]”. **Revista Veja**, São Paulo, 09 abr. 1972. In:

Verde e Toniquinho Batuqueiro. O sucesso da temporada no Arena fez com que fosse reeditado no ano seguinte, dessa vez no Teatro de Artes, anexo do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Entre as principais mudanças de uma temporada a outra, está a direção artística de Emílio Fontana e a mudança de nome para *Humor grosso*.[78]

A principal diferença em relação à *Balbina* é que não se trata de uma peça de teatro, não há um texto dramático propriamente dito. O espetáculo pode ser descrito como um conjunto de histórias contadas por Plínio Marcos, intercaladas pelas canções de Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro. Tal estrutura é analisada por Jefferson Barros em uma crítica ao espetáculo.

> Sem pretender criar um personagem (ou tipo) ou mesmo se inventar como one-show-man, Plínio Marcos fala no palco com a simplicidade e o calor de um papo entre amigos. [...] O espetáculo possui várias partes distintas, embora a habilidade de Plinio como contador de histórias não deixe que o público sinta qualquer divisão. Primeiro, justificando sua aparição num show, ele fala do seu afastamento do teatro, da sua aproximação da TV, num esquema singelo que apenas serve de cabide para o seguimento das piadas. Depois, entre histórias sobre paquera e futebol, apresenta os três sambistas que compartilham da encenação.
>
> Geraldão, Zeca e Toniquinho preenchem os silêncios de Plínio com sambas maravilhosos. E, como artistas experimentados, não permitem que o espetáculo caia de nível nos instantes em que o mestre de cerimônia deixa o palco. [...] A partir da etapa em que os quatros se juntam para conversar sobre os pequenos dramas dos sambistas, o show passa a ter mais rememoração (sempre engraçadas) do que anedotas.[79]

Um relato similar é feito por Jaime Tadeu Oliva que, durante a temporada de *Humor Grosso* no TBC, assistiu a oito das quinze apresentações.

> O Plínio Marcos falava muito. [...]. Ele que falava [...]. Os outros cantavam e eventualmente faziam um ou outro comentário, mas o roteiro era todo dele. Tinha um bloco grande. Não sei nem se era um bloco, permeava o tempo todo, [...] o Plínio Marcos contava muitas histórias dos bastidores do teatro e da televisão daquele período. Aliás, isso era uma grande parte do espetáculo, o espetáculo não era apenas Plínio Marcos e o samba. O Plínio Marcos, histórias da televisão brasileira, dos espetáculos e aí ele chegava nos sambas [...]. E em algum momento ele entrava na história do samba, na história de cada um deles [...].[80]

---

VEJA acervo digital. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acesso em: 20 jan. 2016.

[78] MENDES, Osvaldo, op. cit., p. 303 e 304.

[79] BARROS, Jefferson. Figurinha difícil. **Revista Veja**, São Paulo, 29 ago. 1973. In: VEJA acervo digital. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acesso em: 20 jan. 2016.

[80] OLIVA, Jaime Tadeu. Entrevista concedida a Lucas Tadeu Marchezin em 24 out. 2014. Registro em áudio.

Nos dois casos, fica explícito que o material primordial das histórias narradas são as experiências pessoais dos quatro artistas. Outro ponto importante é a linguagem coloquial empregada no espetáculo, seu caráter informal, que aproxima os artistas do público. Essa sensação era reforçada pela simplicidade de elementos presentes no palco, dado que não havia um cenário propriamente dito, apenas jogo de luz. Mesmo do ponto de vista musical, os únicos instrumentos utilizados eram um afoxé, tocado por Zeca da Casa Verde, e um tamborim, tocado por Toniquinho Batuqueiro.[81] Fausto Fuser, em crítica publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, chama atenção justamente para essa escassez de elementos na montagem do espetáculo.

> Os recursos empregados jamais estão ali por mera aparência, ou melhor, são recursos empregados com a intenção evidente de não aparecer, mas de dar apoio ao aparecimento das figuras humanas criadas ora pela imaginação do poeta, ora pedaços comovidos de uma infância inquestionável de dor, salva apenas, adivinhamos, pela poesia e pelo samba.[82]

Não há no texto de Fuser a ambiguidade ou falta de comedimento apontado por Magaldi e Freire em relação à *Balbina*, pelo contrário, *Humor Grosso* é retratado como um espetáculo coerente do começo ao fim, tanto na forma como é dirigido, como na relação entre texto e canção ou mesmo nos elementos cênicos utilizados. "Coerente até o último minuto [...] o show de humor que, se também por vezes é pesado e mesmo grosso, nem por isso deixa de ser a reportagem verdadeira, terna, de uma realidade escamoteada."[83] Cabe também chamar atenção para a forma como Fuser se refere aos integrantes do espetáculo. Plínio Marcos e Emílio Fontana são descritos diversas vezes como artistas marginalizados, decorrência direta tanto da censura imposta pelo regime militar quanto da recusa dos artistas de aderir ao que denomina de teatro-mercadoria.[84]

---

[81] OLIVA, Jaime Tadeu, Entrevista..., op. cit., 2014.

[82] FUSER, Fausto. As histórias das quebradas do mundaréu. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 24 ago. 1973. In: PLÍNIO Marcos: sítio oficial. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/criticas/criticas-faustofuser.htm>. Acesso em: 19 nov. 2014.

[83] Ibid.

[84] As peças de Plínio Marcos sempre encontraram dificuldades em ser encenadas devido à censura imposta. Tal situação tornou-se cada vez pior com a consolidação do regime militar. MENDES, Oswaldo, op. cit., 2009.

As referências aos sambistas são mais escassas. A participação deles é vista como elemento secundário, como complemento às histórias de Plínio Marcos.[85] Isso está presente na crítica de Jefferson Barros que analisamos. Para ele: "Geraldão, Zeca e Toniquinho preenchem os silêncios de Plínio com sambas maravilhosos. E, [...] não permitem que o espetáculo caia de nível nos instantes em que o mestre de cerimônia deixa o palco."[86] Sábato Magaldi, no *Jornal da Tarde*[87], e Hilton Viana, no *Diário da Noite*[88], quase não os mencionam. João Apolinário, em um texto escrito para o *Última Hora*, assim se refere ao espetáculo e aos sambistas:

> Começa com a presença de Plínio sem disfarces, sem composição, despojado de sofisticação. E, acaba como começa, em três "artistas" igualmente simples, quase ingênuos na atitude musical, aliás, já consagrada de sambistas: Zeca da Casa Verde, Geraldo Filme e Toniquinho, percutindo seus instrumentos primitivos, que dão ao samba a expressão sonora de uma genuidade insuspeita. [...]. Coisa pouca para ser comercializada. E ainda sim muito comercial. Tem tudo para ser sucesso de bilheteria. [...] E assim são consumidos, gostosamente, pelos espectadores. [...] dos três "artistas populares" consomem tudo, até os ossos, que de carne musical tem muito pouco, mas só oferecem o samba conservado em formol dessa pureza, misturando com pitoresco e com a amargura de suas vidas. Vidas agora dadas à voracidade do público, que lambe os beiços com tal pitéu.89

O destaque dado ao dramaturgo explica-se em parte – e somente em parte – pelo fato de tratar-se de textos especializados, críticas de teatro. Outro ponto a ser considerado é a projeção do nome de Plínio Marcos em 1973, dado que atuava também na novela *A volta de Beto Rockfeller*. Contudo, esses fatos não explicam a forma como os críticos descrevem a participação dos sambistas em *Humor grosso*.

Fuser emprega adjetivos como frágil e tímido para descrevê-los, detentores de uma poética que considera simples.[90] Apolinário repete os mesmos termos, mas acrescenta que são ingênuos. Sobre a parte musical, aponta para o uso de instrumentos considerados primitivos e

---

[85] FUSER, Fausto, op. cit.

[86] BARROS, Jefferson, op. cit.

[87] MAGALDI, Sábato. Plínio Marcos: Um adorável grosseirão. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 20 ago. 1973. In: EMÍLIO Fontana. Disponível em: <http://www.emiliofontana.com.br/pli.html>. Acesso em: 22 jan. 2016.

[88] VIANA, Hilton. Plínio Marcos: sucesso no Teatro de Artes. **Diário da Noite**, São Paulo, 03 nov. 1973. In: EMÍLIO Fontana. Disponível em: <http://www.emiliofontana.com.br/pli.html>. Acesso em: 22 jan. 2016.

[89] APOLINÁRIO, João. O humor grosso e maldito de Plínio Marcos. **Última Hora**, São Paulo, 05 set. 1973. In: EMÍLIO Fontana. Disponível em: <http://www.emiliofontana.com.br/pli.html>. Acesso em: 22 jan. 2016.

[90] FUSER, Fausto, op. cit., 1973.

de oferecerem um “samba conservado no formol dessa pureza.”[91] O que unifica os adjetivos utilizados é a concepção de música popular dos críticos, a mesma que confere autenticidade aos sambistas e ao espetáculo.[92] Por isso, Magaldi escreve em sua crítica: “Ao trazer para o show os compositores Geraldão Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho [...], Plínio mostra, mais uma vez, a sua fidelidade aos valores populares de nossa música”.[93] Dentro dessa lógica, o dramaturgo se torna fundamental na estrutura do espetáculo, pois funciona como mediador entre os sambistas e o público. O efeito colateral dessa perspectiva é que a supervalorização de Plínio Marcos implica a invisibilidade dos outros três na construção de *Humor grosso*.

Com relação ao público, não é possível traçar um perfil. Temos apenas alguns indícios sobre ele. A primeira versão, em 1970, foi criada dentro de um contexto bem específico, o convite do DCE da UFMG. Tal situação nos permite supor que o público era formado principalmente por jovens universitários. Com relação às temporadas realizadas em São Paulo há uma escassez de fontes e o problema se mantém. Segundo Oliva o público, em 1973, era formado principalmente por jovens de classe média, em sua maior parte homens. Para ele: “[...] era um pessoal mesmo descolado, alternativo. Não de vanguarda, mas que tem coragem de assistir uma coisa mais marginal [...].”[94] Suas palavras devem ser ponderadas, na medida que envolvem uma memória afetiva em relação ao espetáculo. Mesmo assim, devemos considerar a informação de que as apresentações estavam sempre lotadas, o que indica procura por esse tipo de espetáculo.[95]

---

[91] APOLINÁRIO, João, op. cit., 1973.

[92] Os termos utilizados remetem a uma forma idealizada de povo: um coletivo composto por indivíduos simples e ingênuos, com formas de expressão primitivas embora dotadas de criatividade. Seria a partir dessas tradições populares que a autêntica música popular no Brasil teria se desenvolvido. Para Sean Stroud categorias como povo, tradição, pureza e autenticidade estariam na base da construção de uma concepção hegemônica de música popular no país. O ponto de partida para sua construção foram as reflexões de Mário de Andrade entre os anos de 1920 e 1930. Nas décadas seguintes, esses conceitos seriam transpostos para a análise da música popular urbana, em especial a do samba na sua vertente carioca. Esse processo foi essencial, segundo o autor, para a invenção de uma tradição da música popular brasileira. STROUD, Sean. **The defense of tradition in Brazilian popular music**: politics, culture, and the creation of música popular brasileira. Aldershot: Ashgate, 2008. Sobre o processo de invenção dessa tradição a partir do samba, ver também NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre música popular brasileira. In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167-189, 2000.

[93] MAGALDI, Sábato. Plínio Marcos: Um adorável grosseirão. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 20 ago. 1973. In: EMÍLIO Fontana. Disponível em: < http://www.emiliofontana.com.br/pli.html>. Acesso em: 22 jan. 2016.

[94] OLIVA, Jaime Tadeu, Entrevista..., op. cit., 2014.

[95] Embora Oliva faça a ressalva de que o Teatro de Artes era pequeno, comportando no máximo cem pessoas.

Para compreender tal interesse devemos considerar o conjunto de transformações pela qual passou o campo das artes a partir da década de 1960.[96] É dentro dessa conjuntura que se consolida todo um debate em torno da cultura popular e o interesse de determinados grupos sociais sobre ela. Nosso ponto de partida é um contexto político bastante conturbado, marcado pela polarização das posições políticas durante o governo de João Goulart e a instituição de uma ditadura civil-militar.[97] Do ponto de vista cultural o período é considerado, dentro da memória histórica, um momento de grande efervescência artística, sobretudo os anos entre 1964 e 1968. Segundo Napolitano:

> A cultura desempenhou um papel importante na configuração de uma identidade de oposição ao regime militar, sobretudo entre os jovens de classe média. Se o campo cultural era importante para a esquerda antes do golpe, como atestam as trajetórias do Centro Popular de Cultura UNE ou do Movimento de Cultura Popular do Recife, após o golpe o campo cultural continuou a ser um foco de rearticulação de forças e elaboração de identidades políticas, fazendo crer que apesar da vitória política da direita, havia uma "relativa hegemonia cultural de esquerda" no país, conforme as palavras de Roberto Schwarz.[98]

Os debates políticos e estéticos, a tensão em relação à ditadura e o aparato de repressão, assim como a relação conflituosa com a indústria cultural – em pleno processo de

---

[96] Partimos do pressuposto que a arte não deve ser pensada desarticulada da sociedade, como um produto autônomo. Sobre essa relação Raymond Williams comenta: "Não se pode compreender um projeto intelectual ou artístico sem que também se compreenda a sua formação; que a relação entre um projeto e uma formação sempre é decisiva. [...] O projeto e a formação, nesse sentido, são maneiras diferentes de materializar – modos diversos, então, de descrever – o que é, de fato, uma disposição *comum* de energia e criação. [...] esses conceitos – o que definimos hoje como 'projeto' e 'formação' – são endereçados não a relações entre duas entidades separadas, a 'arte' e a 'sociedade', mas a processos que tomam essas formas materiais diversas nas formações sociais de um tipo criativo ou crítico, ou, por outro lado, às formas reais do trabalho artístico ou intelectual." WILLIAMS, Raymond. **Política do Modernismo.** São Paulo: Ed. Unesp, 2011, p. 172.

[97] Ao utilizar o termo civil-militar para se referir ao regime político instaurado em 1964 através de um golpe de Estado, estamos tomando uma posição em relação ao debate historiográfico e a disputa pela memória histórica do período. Isso implica, em linhas gerais, considerar a instauração de tal regime como o resultado de uma ampla aliança entre setores civis e militares contra a proposta reformista do governo de João Goulart. NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil**: Arte, resistência e lutas durante o regime militar brasileiro (1964-1980). Tese de Livre-Docência. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011. REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

[98] NAPOLITANO, Marcos, op. cit., 2011. Vale a pena destacar que, no trecho citado, Napolitano faz referência a um dos primeiros balanços críticos sobre a produção cultural do período: o texto de Roberto Schwarz "Cultura e política, 1964-1969". Ver: SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

desenvolvimento[99] – reconfiguraram o panorama das artes no país, em especial no que diz respeito à música popular, ao teatro e ao cinema.

No que tange à dramaturgia, podemos tomar a montagem de *Eles não usam black-tie*, pelo Teatro de Arena em 1958, como o ponto de partida para uma série de mudanças que tomariam forma na década seguinte, dialogando com o conturbado cenário político e as transformações sociais que marcaram essa década. A peça escrita por Gianfrancesco Guarnieri pode ser considerada como a primeira em que "o proletariado como classe assume a condição de protagonista do espetáculo."[100] Através dos embates entre os integrantes de uma família de operários, as condições de vida da classe trabalhadora, seus dramas, suas posições políticas e formas de luta, são encenadas. Iná Camargo Costa chama atenção para o caráter inovador do conteúdo da peça, mas seu caráter conservador em relação à forma, na medida em que se mantêm o caráter eminentemente dramático no texto e montagem feitos pelo Teatro de Arena.[101]

A constituição de uma dramaturgia capaz não só de encenar a condição da classe trabalhadora, mas de problematizá-la, de colocar em xeque a situação do trabalhador – e de participar ativamente da transformação de suas condições – implicava, portanto, uma mudança na forma também, não apenas no conteúdo. Os primeiros anos da década de 1960 são marcados por um intenso debate acerca da produção teatral, mobilizando atores e dramaturgos. É também o momento de incorporação de elementos provenientes do teatro épico de Bertolt Brecht, considerado mais adequado para a proposta de artistas engajados na construção de uma dramaturgia capaz não só de representar as condições da população brasileira, mas de mobilizá-la em prol de transformações efetivas.[102] Há uma forte relação entre as posições tomadas por determinados artistas nesse período e a perspectiva de mobilização de massas e aliança de classes adotadas pelo PCB.[103] A peça de Augusto Boal *A*

---

[99] ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

[100] COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 21.

[101] Ibid., p. 39. Em *Eles não usam black-tie*, Guarnieri mantêm-se dentro das características principais do gênero dramático. As ações coletivas, como a assembleia e o piquete, são apenas relatadas. Os conflitos se dão por meio dos diálogos entre as personagens. Cf. p. 23-40.

[102] Ibid.

[103] Segundo Napolitano: "O PCB, desde meados dos anos 1950, não tinha, propriamente, uma política cultural organizada e sistemática. Entretanto, defendo a tese de que, ainda que as instâncias oficiais do Partido não

*Revolução na América do Sul*, encenada em 1960, pode ser considerada uma das primeiras a trilhar esse caminho. Foi em torno do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE), porém, que se articularam os trabalhos mais significativos, em especial os ligados a figura de Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), como *A mais-valia vai acabar, Edgar*.[104]

Entretanto, a perspectiva de um teatro proletário, em um circuito não comercial como sindicatos ou associações de trabalhadores rurais, é barrada pelo golpe de 1964. O incêndio do prédio da UNE no Rio de Janeiro pode ser tomado como um símbolo dos efeitos do golpe sobre a produção artística desse período. Deve ser considerado também como o fim das expectativas de criação de um teatro proletário ligado ao projeto do CPC. Cabe dizer que a primeira resposta em termos teatrais a essa nova conjuntura foi formulada exatamente pelo grupo ligado à experiência do CPC. Ainda em 1964, estrearia no Rio de Janeiro o *Show Opinião* com Nara Leão, João do Vale e Zé Keti. O *Opinião* seria o primeiro de uma série de espetáculos a incorporar a canção popular urbana em seu repertório. O papel da canção pode ser mais bem compreendido através do manifesto do grupo, assinado por Paulo Pontes, Armando Costa e Oduvaldo Vianna Filho.

> A música popular é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social; quando mantém vivas as tradições de unidade e integração nacionais. A música popular não pode ver o público como simples consumidor de música; ele é fonte e razão de música.[105]

---

tivessem uma doutrina ou uma organicidade muito impositiva, os artistas comunistas (e simpatizantes) constituíam um núcleo pensante e criador que conseguiu traduzir, com relativo sucesso e coerência, a linha frentista e aliancista do partido. A opção pelo nacionalismo, a visão do povo como proto-consciência revolucionária, o papel mediador do artista-intelectual e o realismo como princípio da comunicação com o público [...] foram as bases desse projeto". NAPOLITANO, Marcos, op. cit., 2011, p. 32. Vale dizer que Solano Trindade, apesar da proximidade com o PCB e suas posições, trilha um caminho distinto em seus trabalhos nas décadas de 1950 e 1960. A questão racial faz com que pense a partir de outros critérios a questão do povo e da cultura popular, ressignificando a ideia de classe trabalhadora como classe revolucionária e do realismo como princípio de comunicação. Cf. GREGÓRIO, Maria do Carmo, op. cit., 2005.

[104] Costa analisa detidamente as duas peças, apontando em que medida adotaram procedimentos provenientes da proposta de teatro épico de Brecht e incorporaram elementos da tradição brasileira como, por exemplo, a ressignificação de elementos provenientes do teatro de revista. Cf. COSTA, Iná Camargo, op. cit., 1996, p. 57-90.

[105] As intenções do *Opinião* (dezembro de 1964). In: **Arte em Revista**, n.1, jan. – mar. 1979, p.58 apud. NAPOLITANO, Marcos, op. cit., 2011, p. 73.

Dois elementos se destacam nesse texto: em primeiro lugar, a perspectiva de que a música popular se constitui como meio privilegiado de comunicação com o povo e forma de expressão de posições políticas; em segundo lugar, a manutenção da concepção de frente única e aliança de classes, posição essa reiterada pelo espetáculo como um todo, seja no que diz respeito à escolha dos intérpretes, das suas performances e do repertório.[106]

O *Opinião* não foi o único a se utilizar da canção popular entre 1964 e 1968, uma série de espetáculos seguiram perspectivas similares. Podemos citar, por exemplo, *Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*, *Rosas de Ouro* e *Telecoteco opus 1º*.[107] Se nem todos seguiram a defesa do frentismo e da política de aliança de classes expressas no manifesto, a canção popular, por outro lado, foi aceita como meio privilegiado para expressar a oposição ao regime. Mas a adoção da fórmula inaugurada pelo *Opinião* implicava, em muitos sentidos, o abandono de diversos aspectos do teatro épico. Basta pensarmos que a música nesses espetáculos desempenhava uma função catártica – que levava à identificação entre o público e os artistas – em vez de propiciar distanciamento.[108] Roberto Schwarz, em um texto escrito em 1969, aponta outros elementos para compreender a produção teatral desse período e o processo de identificação que indicamos.

> Seu público era muito mais estudantil que o costumeiro, talvez por causa da música, e portanto mais politizado e inteligente. Daí em diante, graças também ao contato organizado com os grêmios escolares, esta passou a ser a composição normal da platéia do teatro de vanguarda. Em consequência aumentou o fundo comum de cultura entre palco e espectadores, o que permitia alusividade e agilidade, principalmente em política, antes desconhecida.[109]

---

[106] Nara Leão, artista vinculada à bossa nova, representava os burguesia progressista; João do Valle, a figura do camponês e sua cultura sertaneja; Zé Keti, com seus sambas, as classes populares urbanas. Cf. GARCIA, Miliandre. Teatro e resistência cultural. In: **Temáticas**, Campinas, n. 37/38, ano 19, p. 161- 178, 2011.

[107] NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das idéias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 83-85.

[108] Rosenfeld ao analisar o teatro épico de Bertolt Brecht, chama atenção para a função crucial do efeito de distanciamento, pois por meio dele o espectador passa a estranhar os elementos que considera natural, contribuindo assim para o processo de reflexão e de formulação de uma ação transformadora. ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 151.

[109] SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 81. O texto de Schwarz será o ponto de partida para a construção de uma crítica à produção cultural desse período devido à constituição de um "circuito fechado entre intelectuais-intelectuais". Podemos citar como exemplo o trabalho de Iná Camargo Costa. COSTA, Iná Camargo, op. cit., 1996. Em relação a essa crítica, vale à pena citar as ponderações feitas por Napolitano: "Se é inegável que estes espetáculos exercitaram um 'circuito fechado' de comunicação, representaram, paradoxalmente, a ampliação e a massificação do público, bases fundamentais para entender a entrada de produtores culturais de esquerda na indústria cultural brasileira. Assim, defendo a tese de que este processo não deve ser visto como uma simples

O cenário que traçamos até aqui sofre uma profunda mudança a partir de 1966, principalmente com as montagens de *O Rei da Vela* e *Roda Viva* pelo Grupo Oficina, dirigidas por José Celso Martinez Corrêa. Os espetáculos produzidos pelo Oficina em vez de criar situações de identificação vão, ao contrário, buscar uma estética baseada no choque e na agressão. Schwarz, no texto já referido, comenta que: "[...] o *Oficina* atacava as idéias e imagens usuais da classe média, os seus instintos e sua pessoa física." [110] A justificativa para a adoção desse tipo de encenação era a destruição do que se considerava o público padrão do teatro brasileiro, marcado pela fruição emotiva e racional das peças. Com isso também se almejava a construção de um novo tipo de plateia, estruturada a partir de uma nova sociabilidade teatral.[111]

Ao fim e ao cabo, como aponta Napolitano, a proposta do Oficina acabou levando a uma "implosão do público" ou, melhor dizendo, de um público ligado a perspectiva da "emoção-consciência-catarse-resistência" presente em peças como *Show Opinião* e *Arena conta Zumbi*. Soma-se a isso o impacto do Ato Institucional nº 5 sobre o meio teatral, por meio da censura e prisões arbitrárias. Também deve ser levada em conta a própria fragmentação da oposição à ditadura e as diversas formas de luta que começam a emergir a partir de 1968, assim como o impacto da contracultura no universo artístico.[112]

Ao analisarmos o impacto do golpe de estado de 1964 sobre a dramaturgia, acabamos apontando alguns desdobramentos dessa mudança de conjuntura política para a canção popular no Brasil. Os primeiros anos da década de 1960 são marcados pela formação de algumas divisões dentro da música popular, em especial dentro do grupo de artistas ligados

---

cooptação ideológica, mas como pólo constitutivo do novo cenário de consumo cultural que se desenhava naquele momento histórico - 1964/1965. Qualificar as peças musicais como mero exercício de catarse escapista, praticada por uma juventude impotente frente aos desafio políticos maiores, é desconsiderar os desdobramentos históricos intimamente articulado àqueles eventos, independente da sua função eventualmente catártica para a derrota de 1964. Portanto, a tese do 'circuito fechado' da cultura deve ser entendida mais em seu contexto de formulação, por ocasião do impasse das formas de resistência cultural causado pelo impacto do AI-5 e do consequente fechamento dos espaços de expressão cultural contra o regime, do que como um problema histórico efetivamente enfrentado pela cultura de esquerda, por volta de 1964." NAPOLITANO, Marcos, op. cit., 2011, p. 80.

[110] SCHWARZ, Roberto, op. cit., 1978, p. 86.

[111] Ibid., p. 86 e 100. Essa nova estética proposta pelo Grupo Oficina é duramente criticada por Schwarz e Costa. Apesar da diferença temporal entre os dois textos e formas de abordar a questão, ambos os autores acabam concordando que a proposta estética do Grupo Oficina, apesar de radical, é desprovida de uma dimensão política em relação à conjuntura na qual foi elaborada. Cf. também COSTA, Iná Camargo, op. cit., 1996, p. 187.

[112] NAPOLITANO, Marcos, op. cit., 2011.

à bossa nova.[113] Enquanto alguns procuraram aprofundar a relação com o jazz e outros gêneros musicais internacionais, artistas como Carlos Lyra e Sérgio Ricardo optaram por se debruçar sobre o repertório de gêneros musicais ligados a cultura popular brasileira. Temos aqui um processo muito similar ao descrito no caso da dramaturgia, uma espécie de guinada para o popular, assim como uma tomada de posição em relação aos principais embates políticos.[114] Desse processo, podemos destacar dois pontos que nos parecem bastante interessantes: primeiro, essa busca pelo popular se dá de forma bastante seletiva, privilegiando-se alguns gêneros – como o samba em sua vertente carioca – em detrimento de outros; segundo, a constituição de um tipo de canção que podemos denominar como engajada.[115]

Essas mudanças foram amplificadas pela penetração da canção popular em um veículo de comunicação em pleno processo de desenvolvimento: a TV.[116] Contribuíram para isso programas como *Primeira Audição*, de 1964, *O fino da bossa*, a partir de 1965, e os

---

[113] Consagrou-se uma visão sobre a bossa nova profundamente associada à noção de ruptura em relação à tradição musical brasileira. Da mesma forma, tendeu-se a associar esse gênero a uma noção de modernidade. Contudo, é preciso notar que a incorporação de elementos considerados modernos, provenientes em grande parte do jazz, não exclui toda uma releitura da música popular brasileira. Um caso exemplar é a forma como João Gilberto incorporou elementos provenientes do samba a sua técnica de tocar violão, transformando-o em um instrumento ritmo-harmônico. Essa "batida" se tornaria uma das marcas registradas desse gênero musical. Para Walter Garcia na obra de João Gilberto há uma articulação entre elementos que remetem tanto ao Brasil tradicional quanto ao ideal de modernidade. In: GARCIA, Walter (org.). **João Gilberto**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 207-231. Além dos aspectos musicais, é preciso considerar a importância da bossa nova para a ampliação do público consumidor de música popular, em especial entre a classe média que passou a considerar o gênero como representante do bom gosto. Outro fator importante é a constituição de um circuito cultural ligado à divulgação da bossa nova. Se a princípio ele esteve vinculado a shows em casas noturnas, de caráter intimista, em pouco tempo passaria a ser realizado dentro de espaços universitários, para plateias maiores. Esses elementos foram fundamentais para o desenvolvimento da MPB como instituição sociocultural. Cf. NAPOLITANO, Marcos, op. cit., 2007, p. 67-80.

[114] Esse é um período marcado por uma série de dicotomias como, por exemplo, samba quadrado e samba moderno; ou bossa nova jazzística e bossa nova nacionalista. Se, por um lado, esses termos têm pouca validade para a compreensão da produção musical, por outro, proporcionam um indício do processo de polarização política da época.

[115] NAPOLITANO, Marcos, op. cit., 2007, p. 67-80.

[116] As primeiras transmissões de TV no Brasil foram realizadas nos anos 1950. Esse período inicial é marcado por um forte intercâmbio entre o universo da televisão e do rádio, assim como o do teatro. Há também uma série de restrições tecnológicas, improvisações no processo de produção de programas e acúmulo de funções entre os profissionais que trabalhavam com televisão. A década seguinte é marcada pela expansão da televisão no país, impulsionada pela política de integração nacional do regime civil-militar. Em 1965 é criada a Embratel, empresa responsável pela política de modernização das telecomunicações no país. No mesmo ano o Brasil se associa ao sistema internacional de satélites (INTELSAT). Em 1968 é inaugurado o sistema de micro-ondas. Paralelo à criação de uma rede de telecomunicações, capaz de conectar o país inteiro, temos a racionalização das empresas de TV, assumindo a estrutura empresarial de gerenciamento, a profissionalização dos seus quadros e a padronização da programação. Cf. ORTIZ, Renato, 1988, p. 115-118.

festivais da canção promovidos pela Record e TV Globo de 1966 até 1972. Em conjunto, eles ajudaram a incorporar artistas até então circunscritos ao universo dos shows universitários, promoveram a circulação de um conjunto de canções que, de maneiras e com graus distintos, questionavam a ordem política e social estabelecida, assim como possibilitaram a ampliação do mercado consumidor de música popular brasileira. Sobre esse processo Napolitano comenta:

> Este jogo de interesses – comerciais e ideológicos a um só tempo – definiu o lugar social da música popular. Nascia a Música Popular Brasileira, que passaria a ser escrita com maiúsculas, sintetizada no acrônimo MPB, misto de agregado de gêneros musicais com instituição sociocultural. A MPB sintetiza a busca da conciliação da tradição com a modernidade e foi gestada nos programas musicais da TV, assumida pela audiência, sobretudo de classe média, por empresários, artistas e patrocinadores.[117]

A capacidade da MPB de incorporar gêneros distintos, sua força como instituição sociocultural e, ao mesmo tempo, como pólo constitutivo de um novo cenário de consumo musical pode ser medido pela forma como assimilou o movimento tropicalista. A princípio, o projeto estético proposto pelos tropicalistas se contrapunha fortemente ao tipo de canção consagrada pela MPB até então – engajada e profundamente pautada na releitura de determinadas tradições populares. Os tropicalistas buscavam a constituição de um projeto musical que incorporasse o experimentalismo característico da contracultura, os elementos provenientes do universo pop e da música popular, fossem eles do que se considerava cultura popular ou de massa. Um dos marcos desse projeto estético é o álbum *Tropicália ou Panis et Circensis*, lançado em 1968. O sucesso de público e de venda dos artistas ligados ao movimento tropicalista, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, indica o grau de aceitação e incorporação do movimento ao selo MPB.[118]

Soma-se se a essa conjuntura a expansão do mercado fonográfico, assim como a consolidação das gravadoras transnacionais no Brasil. Essa expansão pode ser verificada a partir da análise de alguns dados. A venda de toca-discos cresceu 813% entre os anos de 1967 e 1980; a de discos aumentou 400% entre 1965 e 1972. Os dados indicam que, mesmo com o

---

[117] NAPOLITANO, Marcos, op. cit., 2007, p. 89.

[118] Ibid., p. 89.

impacto da crise do petróleo, em 1974, a tendência de expansão do mercado fonográfico se manteve no decorrer da década de 1970. [119]

Márcia Tosta Dias aponta quatro fatores para essa expansão. Primeiro, a consolidação da produção de música popular brasileira e, consequentemente, do seu mercado musical ao longo dos anos 1960 e 1970. Segundo, a chegada definitiva do formato LP e as mudanças econômicas e estratégicas que ele trouxe para o mercado fonográfico – em especial no que diz respeito a uma postura estratégica diferenciada para a produção de determinados artistas e a constituição de *casts* nas gravadoras, principalmente ligados ao seguimento da MPB. Terceiro, a consolidação de uma significativa faixa de mercado ocupada pela música estrangeira, o que, na análise da autora, está diretamente ligado às vantagens obtidas pelas empresas transnacionais junto ao Estado. Quarto, as interações estabelecidas no interior da indústria cultural e a sua ação como elemento facilitador da divulgação e comercialização de música popular.[120]

O início da década de 1970 pode ser considerado, portanto, um momento de grandes inflexões. As transformações no campo cultural ampliaram as perspectivas estéticas, assim como os termos em que a cultura brasileira e a produção artística eram discutidas.[121] Deve se considerar também nesses debates o impacto da conjuntura política, marcada pelo recrudescimento do aparato repressivo e da censura após o AI-5, e econômica, ligada aos impactos do chamado "milagre econômico".

Tendo em vista o nosso objeto de estudo, vale a pena destacar dois aspectos característicos desse período: a consolidação da ideia de "invasão cultural" e a fetichização do popular dentro do amplo sistema musical da MPB. Para Stroud, o termo invasão cultural não

---

[119] Cf. DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz**: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 55-58.

[120] Ibid., p. 59-69.

[121] Napolitano, ao analisar a cultura de resistência na década de 1970, aponta para um enfraquecimento da perspectiva hegemônica do nacional-popular de esquerda e a emergência de novas posições ligadas a contracultura jovem, a vanguarda experimental e a cultura popular comunitária. É justamente no embate entre essas posições que se dá a ampliação das formas estéticas e de mudança de conceitos que aludimos. NAPOLITANO, Marcos, op. cit., 2011, p. 139-151. É preciso acrescentar que as ações do estado brasileiro, principalmente a partir de 1975, foram importantes para as mudanças no campo cultural, em especial no que diz respeito à chamada cultura popular. Entre essas ações podemos citar a formulação do Plano Nacional de Cultura (PNC) e a criação da Fundação Nacional de Artes (Funarte). Cf. STROUD, Sean. **The defense of tradition in Brazilian popular music**: politics, culture, and the creation of música popular brasileira. Aldershot: Ashgate, 2008. NAPOLITANO, Marcos, op. cit. 2007.

era novo, tendo sua origem nos anos 1940 e 1950. Nas décadas seguintes, passou por transformações ao incorporar a influência da teoria da dependência e do pensamento anti-imperialista.[122] Nesse contexto, a defesa de uma cultura nacional de origem popular em oposição a uma cultura americanizada tornou-se uma bandeira de setores de esquerda no país. Implícitos a essa postura, estão critérios de seleção para a definição do que é "popular", de "qualidade" ou "autêntico" dentro do amplo repertório musical brasileiro. Esses critérios foram definidos dentro do processo de incorporação de determinados gêneros ao sistema musical da MPB, criando um tipo muito específico de popular e conferindo valor a ele. Em alguns casos o processo se deu dentro de um mesmo gênero.

> O samba, mesmo incorporado ao *mainstream* sintetizado pela sigla MPB, manteve uma certa independência estilística e afirmava uma certa tradição mais ligada ao gosto popular ligados às escolas de samba, aos "sambas de morro" e mesmo ao "samba canção" mais tradicional. O grande sucesso de nomes como Martinho da Vila, Beth Carvalho, que atravessará toda década, o prestígio de Paulinho da Viola, bem como a valorização de nomes lendários, como Nelson do Cavaquinho, Cartola, Adoniran Barbosa e Lupicínio Rodrigues, resgatados na década de 70 pelo gosto da classe média. Mas, dentro da tradição do samba, também se esboçou uma certa hierarquização do gosto, sobretudo por parte da audiência musical da classe média intelectualizada, com desqualificação do chamado "sambão-jóia" (Originais do Samba, Luiz Ayrão, Benito de Paula, entre outros) [...].[123]

Isso posto, é possível compreender agora o interesse por um espetáculo como *Humor Grosso*. O formato, a presença dos sambistas, o discurso de Plínio Marcos contra a invasão cultural, sua imagem de autor proscrito pela censura e a fama de marginal criavam um tipo de mercadoria com amplo consumo para determinados grupos sociais nesse momento histórico. Estamos nos referindo principalmente a jovens, brancos e de classe média. Tal fato seria explorado no ano seguinte, com a gravação de um disco.

---

[122] STROUD, Sean, op. cit., 2008, p. 22-33.

[123] NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 72.

## 2. HUMOR GROSSO SE TRANSFORMA EM PLÍNIO MARCOS EM PROSA E SAMBA

Em janeiro de 1974, foi gravado o disco *Plínio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro*. Essa transposição do espetáculo para o registro sonoro implicou uma série de mudanças, a começar pelo título. *Humor grosso nas quebradas do mundaréu* remetia às crônicas do dramaturgo publicadas no jornal *Última Hora*, assim como ao livro lançado por ele no ano anterior.[124] O título escolhido para o LP, por outro lado, coloca em evidência o nome dos artistas.

Entretanto, um olhar atento à sua estrutura revela a construção de uma hierarquia entre os quatro. Ao observar a função da preposição "em" nota-se que ela estabelece uma relação entre a figura do dramaturgo e os termos subordinados "prosa" [125] e "samba". Mais precisamente ela indica modo, a sua maneira de expressão no disco. Por outro lado, a preposição "com" instaura uma relação de complementaridade entre Plínio Marcos e os sambistas. Tal estrutura acarreta uma diferenciação entre os quatro, conferindo destaque ao primeiro e colocando os demais em segundo plano. A mesma ideia nos parece presente no encarte do disco.

FIGURA 1 – capa do disco *Plínio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro*

[124] O livro em questão se chama *Histórias das quebradas do mundaréu*. Trata-se de uma coletânea de crônicas, a maioria publicada no jornal Última Hora, entre 1968 e 1969. Elas estão organizadas nas seguintes temáticas: bandidagem, futebol, samba, macumba, cadeia, amor, diversos. Cf. MARCOS, Plínio. **História das quebradas do mundaréu.** Rio de Janeiro: Nórdica, 1973.

[125] Dada a linguagem coloquial utilizada no disco, o termo prosa nos parece empregado muito mais no sentido de conversa do que uma referência ao estilo literário.

A capa é basicamente uma foto que reúne os quatro artistas. Percebe-se pela disposição deles a intenção de simular uma roda de conversa, marcada pela informalidade. Essa impressão é reforçada pela expressão corporal de cada um na composição da imagem. No canto inferior direito, temos Toniquinho Batuqueiro sentado no chão, com o braço apoiado sobre o joelho. No canto inferior esquerdo, encontra-se Zeca da Casa Verde encostado no batente da porta e sorrindo. Nos dois casos as posições escolhidas remetem à ideia de descanso e relaxamento. O mesmo pode-se dizer de Geraldo Filme, de pé ao lado de Zeca da Casa Verde. Fechando o círculo temos Plínio Marcos, sentado no batente da janela. Essa posição subverte a função do objeto e intensifica a sensação de descontração.

O elemento que mais compromete a cena – a simulação de uma roda de conversa – é o ângulo de visão de cada um dos quatro artistas. Não há interação visual entre eles, o que reforça a impressão de um foto posada e não do registro de uma cena informal, feita ao acaso.[126] Outro fator a ser considerado é que se a estrutura circular adotada induz a noção de coletividade, a escolha pela foto em preto e branco ressalta a figura de Plínio Marcos. Não descartamos a hipótese de que isso foi feito para baratear os custos. Mas não invalida o fato de que essa opção cria um forte contraste, na medida em que o dramaturgo é o único branco entre os quatro. Outro elemento relevante é que seus gestos remetem ao ato da fala, enquanto os demais assumem uma postura passiva. Por fim, é interessante notar que o tipo de fonte escolhido para a composição do título e seu peso coloca em evidência o nome do dramaturgo e reforça a análise que fizemos.

O único elemento que destoa dessa linha de argumentação é o fato de Geraldo Filme estar no mesmo nível do dramaturgo na composição da foto. Tal fato coloca ambos em grau de igualdade na hierarquia estabelecida pela imagem. Nesse sentido, vale a pena analisar a contracapa, pois traz dados interessantes para as reflexões feitas até o momento.

---

[126] Toda fotografia é, em ultima instância, uma construção e que depende de três elementos básicos: um assunto, o fotógrafo e a tecnologia. Sobre a articulação desses elementos Boris Kossoy aponta que "a fotografia, é [...] resultante da ação do homem, o fotógrafo, que em determinado espaço e tempo optou por um assunto em especial e que, para o seu devido registro, empregou os recursos oferecidos pela tecnologia". KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ática, 2001, p.37.

FIGURA 2 – contracapa do disco *Plínio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro*

O primeiro dado que se nota é uma alteração do título. O nome dos sambistas é substituído por parte do nome do espetáculo que deu origem ao álbum. A explicação mais plausível para essa mudança é a tentativa de reforçar a relação entre o disco e *Humor grosso*. Chama a atenção também o fato de que a omissão do nome dos sambistas é compensada pelas legendas nas fotos, identificando cada um deles. O mesmo não se aplica a de Plínio Marcos, dado que não há referência a seu nome. Esse tratamento diferenciado indica em que medida o dramaturgo era conhecido pelo grande público, a ponto de não ser necessário indicar qual a sua foto.[127]

Tendo em vista os elementos analisados podemos levantar a hipótese de que se buscou conferir protagonismo a Plínio Marcos na elaboração do encarte do disco, muito embora não se negue as contribuições de Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro na obra.  A explicação para essa escolha reside no fato de que um disco é, ao fim e ao cabo, uma mercadoria. A imagem do dramaturgo é explorada como elemento capaz de ampliar a esfera de circulação da obra, para além do grupo social que descrevemos como público do espetáculo. Tal proposta se encaixa no perfil da Chantecler, gravadora pela qual o disco foi gravado.

[127] Lembremos que, em 1973, Plínio Marcos atuou na novela *A volta de Beto Rockfeller* da TV Tupi.

Ela foi criada em 1958 e pertencia ao grupo Cássio Muniz S.A. Desde o início, se especializou em produzir discos para a faixa de mercado mais popular, em especial àquela ligada à música regional. Gravaram por ela artistas como Milionário e José Rico, Rolando Boldrin, Waldick Soriano e Reginaldo Rossi. Segundo Eduardo Vicente, o nicho de mercado escolhido pela gravadora seria um dos motivos que a levou a manter, por muito tempo, a produção de discos de 78 RPM em um momento que esse formato era substituído pelo LP. Tratava-se de uma estratégia de mercado, na medida em que a gravadora pretendia garantir assim sua presença junto a um público que ainda tinha dificuldades em substituir seus antigos aparelhos reprodutores de discos. Em 1972, a Chantecler foi vendida pelo grupo Cássio Muniz para a Continental, porém manteve sua autonomia administrativa até 1978.[128]

No que diz respeito ao samba e, em especial, ao samba produzido na cidade de São Paulo, *Plínio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro* não foi o primeiro trabalho da gravadora ligado ao gênero. Entre 1958 e 1974, constam em seu catálogo oito álbuns dos Demônios da Garoa, um de Germano Mathias, um dos Crioulos da Paulicéia e, em 1969, uma coletânea de sambas enredos das escolas de samba de São Paulo.[129]

Isso posto, é preciso considerar o fato de que a principal mudança em relação a *Humor Grosso* está no conteúdo da obra. Trata-se de um álbum de samba, mais precisamente, um álbum sobre o samba paulista. Com isso estamos apontando para uma escolha crucial, feita no momento da gravação do disco. Todos os elementos ligados ao universo da TV, do teatro e a trajetória de Plínio Marcos foram excluídos da gravação, privilegiando-se as narrativas ligadas ao samba na cidade de São Paulo e a trajetória de vida dos sambistas.

Devemos levar em conta também as características do suporte no qual esse registro foi efetuado: o disco. Isso implica, em primeiro lugar, o fracionamento da dinâmica do espetáculo em duas partes, o lado A e o lado B. Da mesma forma, em ambos os lados optou-se por

---

[128] Cf. VICENTE, Eduardo. Chantecler: uma gravadora popular paulista. In: **Revista USP**, São Paulo, Universidade de São Paulo, n. 87, 2010, p.74-85. A partir de 1978 a Chantecler foi integrada plenamente à estrutura administrativa da Continental, transformando-se em um selo dessa gravadora. Cabe dizer ainda que sua trajetória se insere plenamente na análise de Marcia Tosta Dias sobre a indústria fonográfica no Brasil. A compra da Chantecler pela Continental pode ser compreendida como parte do processo de concentração de capital característico desse ramo. Cf. DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz:** Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2008.

[129] Cf. INSTITUTO Memória da Música Brasileira. Disponível em: <http://www.memoriamusical.com.br>. Acesso em: 14 jan. 2016.

efetuar um novo fracionamento, dessa vez em faixas. Para dar conta das especificidades do espetáculo que se buscava registrar, condensaram-se, em cada uma delas, as falas de Plínio Marcos e as canções compostas e interpretadas pelos sambistas. Cada uma das faixas recebeu o título da canção que contêm. A tabela a seguir apresenta a distribuição das faixas no disco.

Tabela 2 – Estrutura do disco por lado, número da faixa, título, compositor e intérprete.[130]

| Lado | Faixa | Canção | Compositor | Intérprete |
|---|---|---|---|---|
| A | 1 | Tiririca | Geraldo Filme | Geraldo Filme |
| | 2 | Vou sambar n'outro lugar | Geraldo Filme | Geraldo Filme |
| | 3 | Tradições e festas de Pirapora | Geraldo Filme | Geraldo Filme |
| | 4 | Silêncio no Bixiga | Geraldo Filme | Geraldo Filme |
| | 5 | Tebas "o escravo" (Praça da Sé) | Geraldo Filme | Geraldo Filme |
| B | 1 | Brasil recebe o mundo de braços abertos | Zeca da Casa Verde | Zeca da Casa Verde |
| | 2 | Congada | Zeca da Casa Verde | Zeca da Casa Verde |
| | 3 | Linda Manhã | Zeca da Casa Verde | Zeca da Casa Verde |
| | 4 | Noite Encantada | Zeca da Casa Verde | Zeca da Casa Verde |
| | 5 | De Pirapora a Barueri | Recolhido do folclore paulista / Toniquinho Batuqueiro | Toniquinho Batuqueiro |
| | 6 | Ditado Antigo | Toniquinho Batuqueiro | Toniquinho Batuqueiro |
| | 7 | Bloco do chora galo | Toniquinho Batuqueiro | Toniquinho Batuqueiro |
| | 8 | Samba de Lei | Batuqueiros de Vila Isabel | Batuqueiros de Vila Isabel |

[130] As informações presentes na tabela foram retiradas do encarte do CD que reproduz o do LP gravado em 1974. Ao citarmos as músicas em nota de rodapé utilizaremos a numeração do encarte do CD, de 1 a 13. MARCOS, Plínio et al. **Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro**. Rio de Janeiro: Warner, 2011. 1 CD. Reedição do LP gravado em 1974.

Nota-se que o lado A é composto apenas por canções de Geraldo Filme. Já o lado B está dividido entre as canções de Zeca da Casa Verde, Toniquinho Batuqueiro e a música instrumental do conjunto Batuqueiros de Vila Isabel. A presença desse conjunto, a propósito, configura outra diferença substancial em relação ao espetáculo, na medida em que originalmente era composto apenas pelos quatro artistas. Podemos sugerir, como hipótese, que a passagem do espetáculo para o registro sonoro implicou a perda de uma série de elementos cênicos que preenchiam a ausência de acompanhamento musical mais elaborado. Com a introdução dos Batuqueiros de Vila Isabel na gravação, incorporaram-se às canções instrumentos de harmonia, como violão e cavaquinho, e ampliaram-se os instrumentos de percussão, predominando o uso de surdo, tamborim, cuíca e pandeiro. As diferenças entre os lados não se restringem apenas aos compositores e intérpretes das canções. Observando os dados da Tabela 3, é possível perceber uma diferença temática entre eles.

Tabela 3 – Estrutura do disco por lado, faixa, canção, temáticas da narrativa e temática das canções.

| Lado | Faixa | Canção | Tema(s) das narrativas | Tema(s) das canções |
|---|---|---|---|---|
| A | 1 | Tiririca | Narrativa 1: Apresentação, definição de quem produz o samba (povo), apresentação do tema do disco (samba paulistano), benção e pedido de licença aos sambistas de São Paulo, apresentação dos personagens (Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde, Toniquinho Batuqueiro); Narrativa 2: História de Geraldo Filme (infância), percurso por São Paulo (zonas de samba), Tiririca. | Jogo da tiririca. |
| | 2 | Vou sambar n'outro lugar | Atividade de trabalho (carregador), espaço do samba (Largo da Banana), progresso (elemento desestabilizador). | Largo da Banana, local de samba (terreiro), progresso (elemento desestabilizador). |
| | 3 | Tradições e festas de Pirapora | Espaço de samba (Bexiga), festa de Pirapora de Bom Jesus (sagrado e profano), local de formação do sambista. | Festa de Bom Jesus de Pirapora. |
| | 4 | Silêncio no Bixiga | Espaço de samba (Bexiga), bambas de samba, Pato n'água. | Morte de Pato n'água, esquecimento do sambista. |
| | 5 | Tebas "o escravo" (Praça da Sé) | Homenagem a Geraldo Filme, reconhecimento (título de sambista imortal). | Escravo Tebas, espaço popular, Praça da Sé. |
| B | 1 | Brasil recebe o mundo de braços abertos | Cultura popular, liberdade. | Samba, Brasil. |
| | 2 | Congada | Origem do samba (interior, rural), história de Zé Maquininha (pai de Zeca da Casa Verde): cultura popular, futebol, congada (em São Paulo). | Congada, religião cristã (louvação a São Benedito). |
| | 3 | Linda Manhã | Tradição oral (aprendizado da cultura popular), trabalhos manuais (sobrevivência), cordões de carnaval e escolas de samba. | Amor, tristeza. |
| | 4 | Noite Encantada | Transição (continuidade da parte musical). | Amor, alegria. |
| | 5 | De Pirapora a Barueri | História do Velho Silvério (avô de Toniquinho Batuqueiro), festas populares, tambu. | Festa de Pirapora do Bom Jesus. |
| | 6 | Ditado Antigo | Narrativa 1: Batuque (tambu), poderes do Velho Silvério (religião afro-brasileira), formação musical da família; Narrativa 2: história de Toniquinho Batuqueiro (vinda para São Paulo, trabalho de engraxate, tiririca). | Conselho, samba, festa. |
| | 7 | Bloco do chora galo | Transição (continuidade da parte musical). | Bloco, carnaval, festa de rua. |
| | 8 | Samba de Lei | História do samba, narrativa, oralidade. | Instrumental. |

Chama atenção o fato de que no lado A predominam canções que têm o espaço urbano como tema. "Tiririca" faz referência direta ao jogo de nome homônimo, também chamado de pernada. Essa era uma prática coletiva, em que dois oponentes se enfrentavam e cujo objetivo era derrubar o adversário por meio de rasteiras. A tiririca era acompanhada, invariavelmente, de uma roda de instrumentistas, que acontecia principalmente em locais como praças e largos da cidade de São Paulo. Era comum, também, que nesses locais se reunissem trabalhadores manuais para realizar sambas improvisados, principalmente a partir dos batuques realizado pelos engraxates em suas caixas de engraxar.[131] "Vou sambar n'outro lugar" tem como tema central a destruição do Largo da Banana no bairro da Barra Funda. O largo era um importante ponto de encontro da população negra e pobre da cidade, assim como um dos espaços de sociabilidades ligados ao samba.[132] O mesmo tipo de abordagem aparece em "Tebas o escravo (Praça da Sé)". Nessa canção é descrita a construção do marco zero da cidade e as antigas formas de ocupação da praça. "Silêncio no Bexiga" trata da morte de Pato n'Água, apitador de bateria[133] e destaque em diversas agremiações carnavalescas de São Paulo. Traz à tona também a questão da invisibilidade dos artistas populares diante do grande público.

A única exceção é a terceira faixa, em que a canção "Tradições e festas de Pirapora" é apresentada. Porém, é importante notar que a referência à festa de Bom Jesus de Pirapora está intimamente ligada à história de Geraldo Filme. A ida aos festejos em Pirapora constitui um momento importante na sua vida, pois é apresentada como o momento de batismo e consagração como grande sambista. As intervenções de Plínio Marcos nas faixas do lado A

---

[131] Cf. CUÍCA, Osvaldinho da; DOMINGUES, André. **Batuqueiros da Paulicéia**. São Paulo: Barcarolla, 2009. BRITTO, Ieda Marques. **Samba na Cidade de São Paulo (1900-1930)**: um exercício de resistência cultural. Dissertação de mestrado, Departamento de Antropologia. São Paulo: FFLCH/USP, 1986. MORAES, Wilson Rodrigues de. **Escolas de Samba de São Paulo (capital)**. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

[132] Cf. BRITTO, Ieda Marques, op. cit. MORAES, Wilson Rodrigues de, op. cit. SANTOS, Carlos José Ferreira. **Nem tudo era italiano**: São Paulo e pobreza (1890-1915). São Paulo: Annablume, 1998.

[133] A figura do apitador de bateria está intimamente ligada aos cordões de carnaval, os quais surgiram na década de 1910 e se tornaram populares nas décadas seguintes. O apitador, dentro da estrutura dos cordões tinha um papel importantíssimo, pois era o responsável por coordenar a atuação dos músicos durante o desfile, sobretudo no que diz respeito aos breques dos instrumentos percussivos e solos dos demais instrumentos. Com o declínio do carnaval de rua de São Paulo a partir de 1950, e a influência cada vez maior do modelo carioca de escola de samba, essa forma de organização vai perdendo força e a figura do apitador dá lugar à do mestre de bateria. Cf. CUÍCA, Osvaldinho da; DOMINGUES, André, op. cit. SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. **Carnaval em branco e negro**. Campinas: Unicamp, 2007. BRITTO, Ieda Marques, op. cit.

reiteram a ligação entre o samba e a cidade de São Paulo. Através da trajetória de vida de Geraldo Filme o dramaturgo aponta espaços dentro da cidade ligados a esse gênero como, por exemplo, o Largo da Banana, o bairro do Bexiga e a Praça da Sé. Estabelece também relações entre o samba produzido na cidade a determinadas práticas sociais, formas de trabalhos e personagens.

Já no lado B encontramos uma série de referências ao universo rural. Nesse sentido destacamos a presença das canções "Congada" e "De Pirapora a Barueri". A primeira, como o próprio nome indica, trata-se de uma congada em homenagem a São Benedito. A segunda é um samba de bumbo e faz referência ao trajeto percorrido pelos romeiros para a festa de Bom Jesus de Pirapora. Nos dois casos temos canções que remetem a manifestações culturais de origem rural. Temos ainda "Ditado antigo", que apresenta uma série de traços associados ao campo.

Tais referências são reforçadas pelas intervenções de Plínio Marcos. Nota-se uma diferença substancial na forma com que as histórias das personagens – Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro – são contadas. Elas têm início com a apresentação das gerações mais antigas, ligadas ao universo rural e suas tradições. Só então o dramaturgo passa a descrever a trajetória de vida deles, a mudança das famílias para a cidade de São Paulo e a afirmação dos dois como grandes sambistas. Essa narrativa é construída através de uma complexa articulação entre fala e trechos musicais.

Os elementos presentes no lado A e B constroem, em conjunto, uma narrativa sobre o samba na cidade que procura localizar, no tempo e no espaço, suas origens, seu desenvolvimento e especificidades. Trata-se de um discurso que busca legitimar a existência de um samba paulista, com uma história e características distintas em relação a outras vertentes de samba. É importante frisar que a construção desse discurso não está restrita ao disco que analisamos e aos quatro artistas envolvidos na sua produção. Esse é um processo muito mais complexo e que envolve outros agentes e processos históricos que extrapolam os objetivos dessa pesquisa. [134]

---

[134] Sobre o processo de construção desse discurso, os mecanismos utilizados na construção da ideia de singularidade do samba produzido em São Paulo e os sambistas diretamente envolvidos, 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). 2015. 228 f. Tese de doutorado em História – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

É importante chamar atenção para o fato de que esse processo de construção de uma singularidade é transpassado pela constituição de uma série de critérios de diferenciação em relação a outros tipos de samba. Nesse sentido, podemos dizer que estamos lidando com o que Stuart Hall chama de processo de identificação.

> O conceito de 'identificação' acaba por ser um dos conceitos menos desenvolvidos da teoria social e cultural, quase tão ardiloso – embora preferível – quanto o conceito de 'identidade'. [...] a abordagem discursiva vê a identificação como uma construção, como um processo nunca completado – como algo sempre em processo. Ela não é, nunca, completamente determinada – no sentido de que se pode, sempre, 'ganhá-la' ou 'perdê-la'; no sentido de que ela pode ser, sempre, sustentada ou abandonada. Embora tenha suas condições determinadas de existência, o que inclui recursos materiais e simbólicos exigidos para sustentá-la, a identificação é, ao fim e ao cabo, condicional; ela está [...] alojada na contingência.[135]

Mas é preciso ter em mente que esse processo de identificação se dá a partir da construção de um texto híbrido sobre o samba paulista. Não apenas porque é estruturado a partir de linguagens diferentes, mas também por rearticular os elementos do passado e construir a partir deles uma tradição que se coloca, nas palavras de Homi Bhabha, como a marca da diferença cultural em relação às questões do presente.

> Os termos do embate cultural, seja através de antagonismo ou afiliação, são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo dos traços culturais ou étnicos *preestabelecidos*, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. O "direito" de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através de condições
>
> De contingência e contraditoriedade que presidem as vidas dos que estão "na minoria". O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identidade. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição "recebida". Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre público e privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso. [136]

---

[135] HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Thomás Tadeu (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 105 e 106.

[136] BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 21.

Por isso emergem no disco questões como a desestruturação de espaços de sociabilidade, a invisibilidade dos sujeitos históricos ligados ao samba e a própria história da cidade, a relação entre esse samba e manifestações culturais de origem rural, sua transposição e permanência no ambiente urbano. Ao fim e ao cabo, o que estamos tentando dizer é que só é possível analisar essa obra e a narrativa que ela propõe sobre o samba paulista se considerarmos os envolvidos na sua produção como sujeitos ativos tanto da construção de um discurso sobre a história do samba quanto das estruturas que o organizam[137]; que tal processo implica não apenas a reorganização das memórias e experiências musicais pretéritas, mas sua mobilização em relação ao momento histórico em que a obra foi gestada.[138]

## 2.1 PLÍNIO MARCOS NARRADOR

Diante do que foi exposto, se faz necessária a compreensão do papel desempenhado por Plínio Marcos. Já indicamos que parte de suas falas no espetáculo foram mantidas no processo de gravação, sendo combinadas com as canções dos sambistas. Podemos dividir suas intervenções em: prólogo, três ciclos de histórias e um epílogo. Essa estrutura pode ser considerada como um dos elementos que nos faz supor que o disco – a despeito das particularidades de cada canção – possui fortes traços épicos, segundo Anatol Rosenfeld:

> O gênero épico é mais objetivo que o lírico. O mundo objetivo (naturalmente imaginário), com suas paisagens, cidades e personagens (envolvidas em certas situações), emancipa-se em larga medida da subjetividade do narrador. Este geralmente não exprime os próprios estados da alma, mas narra os de outros seres. Participa, contudo, em maior ou menor grau, dos seus destinos e está sempre presente através do ato de narrar. [...] O narrador, muito mais que se exprimir a si

[137] Por estrutura entendemos os marcos cronológicos propostos, os territórios demarcados, as linguagens empregadas e o lugar de fala que os quatro artistas assumem.

[138] Definir o que é memória e os processos pelos quais ela é articulada na produção de uma narrativa não é uma tarefa simples. Há duas dimensões sobre a memória que devem ser levadas em conta e que são, em ultima instância, complementares. Ela pode ser compreendida como o repositório dos produtos de nosso passado que sobrevivem no presente, um conjunto de vestígios de diferentes épocas e condições de produção. Ao mesmo tempo, a memória deve ser compreendida como uma ação reflexiva sobre o passado e sobre estes vestígios. Ela os seleciona, agrega, condensa e confere sentidos a estes vestígios diante das questões postas pelo tempo presente. Cf. GUARINELO, Norberto Luiz. Memória coletiva e História científica, **Revista brasileira de História/ANPUH**, São Paulo, Marco Zero, v. 14, n.28, 1994.

> mesmo (o que naturalmente não é excluído) quer *comunicar* alguma coisa a outros que, provavelmente, estão sentados em torno dele [...]. É sobretudo fundamental na narração o desdobramento em sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado).[139]

Tendo isso em vista, é possível afirmar que as presenças do prólogo e do epílogo são fundamentais. É por meio deles que Plínio Marcos assume a função de narrador. O trecho a seguir corresponde à abertura do disco. Não há, a princípio, nenhum acompanhamento musical e escuta-se apenas a voz do dramaturgo.

> Eu conto as histórias das quebradas do mundaréu. Lá de onde o vento encosta o lixo e as pragas botam os ovos. Falo da gente que sempre pega o pior, que come da banda podre, que mora na beira do rio e quase se afoga toda vez que chove, que só berra da geral sem nunca influir no resultado. Falo dessa gente que transa pelos estreitos, escamosos e esquisitos roçados desse bom Deus. Falo desse povão, que apesar de tudo, é generoso, apaixonado, alegre, esperançoso e crente numa existência melhor na paz de Oxalá.[140]

Nota-se, nessa passagem, que há um distanciamento entre quem narra e o fato narrado. Esse efeito é construído a partir da definição de um espaço e de personagens (o mundo narrado) distintos da figura daquele que conta a história (o narrador). As "quebradas do mundaréu" são descritas como o local onde "o vento encosta o lixo e as pragas botam ovos". [141] As imagens evocadas remetem à noção de espaço marginal na acepção literal do termo, como espaço à margem da sociedade. O mesmo pode se dizer da descrição das personagens: "Falo da gente que sempre pega o pior, que come da banda podre [...], que transa pelos estreitos, escamosos e esquisitos roçados desse bom Deus".[142] Na introdução do livro *História das quebradas do mundaréu*, publicado em 1973, encontramos um trecho similar ao do prólogo.

> Nas quebradas do mundaréu, lá de onde o vento encosta o lixo e as pragas botam os ovos, nos atalhos esquisitos, estreitos e escamosos do roçado do bom Deus, vive o povão lesado da sociedade, que, apesar de tudo, é generoso, apaixonado, alegre, esperançoso e crente numa existência melhor na paz de Oxalá.[143]

---

[139] ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 24 e 25.

[140] MARCOS, Plínio et al. **Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro**, op. cit.

[141] Ibid.

[142] MARCOS, Plínio et al. **Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro**, op. cit..

[143] MARCOS, Plínio. **História das quebradas do mundaréu**, op. cit., 1973, p. 11.

O livro em questão é, como indicamos, uma coletânea das crônicas publicadas no jornal *Última Hora*. A semelhança entre os trechos deve-se à proximidade entre o universo das crônicas e as intervenções do dramaturgo no disco, tanto no que diz respeito à forma quanto ao conteúdo. Do ponto de vista da linguagem empregada temos, em ambos os casos, o uso de gírias e expressões populares. Tal recurso confere ao texto um tom coloquial, assim como verossimilhança em relação ao universo apresentado pelo narrador.[144] No que diz respeito ao conteúdo, temos uma das marcas da produção de Plínio Marcos, a reutilização de expressões, personagens, enredos e até mesmo trechos inteiros em textos distintos. Isso não significa a repetição – pura e simples -– desses elementos, mas sim a sua reelaboração no processo de construção de novas histórias.

Isso é perceptível no caso que estamos analisando. Após os trechos em questão, Plínio Marcos se apresenta. No livro escreve: "Eu sou o repórter dessa gente simples. Conto seus amores, suas desilusões, suas pequenas glórias e suas lutas cruentas para escapar da miséria."[145] Já no disco, utiliza-se das seguintes palavras: "Quem quiser saber meu nome, não precisa nem perguntar. Eu me chamo Plínio Marcos, pagodeiro do lugar."[146] Em ambos, ele assume a função do narrador, mas se posiciona de forma distinta em relação ao mundo narrado. No primeiro, há um distanciamento entre ele e as personagens. Ao afirmar ser o "repórter dessa gente simples", posiciona-se como aquele que observa de fora e relata os fatos. No segundo, coloca-se como "pagodeiro do lugar" e assume um lugar de fala interno à narrativa, como deixa entrever a continuação do prólogo:

> O samba é a forma da gente minha falar dos seus mais ternos sentimentos. E é nesse embalo que eu vou. Vou contar do samba da Paulicéia e de sua gente, que é do tamanho do mundo, porque não se acanha em contar as histórias do seu pedaço de terra firme. Com licença dos mais velhos, vamos de samba.[147]

---

[144] Sobre essa questão Contreras, Maia e Pinheiro afirmam que: "Para reconhecer um texto de Plínio Marcos não é necessário ler mais de dois parágrafos. Sua linguagem é tão peculiar quanto seu teatro, e também a sua vida [...]. Um dos elementos recorrentes no texto de Plínio é o uso da gíria, e o forte de sua escrita é a temática marginal [...] também desenvolveu uma literatura carregada de conceitos, elementos, signos que atravessam a cultura popular, que é dinâmica e diversa no Brasil. CONTRERAS, Javier Aranciba; MAIA, Fred; PINHEIRO, Vinícius. **A crônica dos que não tem voz**. São Paulo: Boitempo, 2002, p. 30 e 31.

[145] MARCOS, Plínio, op. cit., 1973, p. 11.

[146] MARCOS, Plínio et al. **Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro**, op. cit.

[147] Ibid.

A posição adotada por Plínio Marcos não invalida a sua condição. Como aponta Rosenfeld acerca do gênero épico: "Mesmos quando o narrador usa o pronome 'eu' para narrar uma estória que aparentemente aconteceu a ele mesmo, apresenta-se já afastado dos eventos contados, mercê do pretérito".[148]

Em relação ao conteúdo da passagem, destacamos o fato de que o samba não é apresentado apenas como eixo central da história, mas como a forma pela qual as personagens se expressam. Tal perspectiva é reforçada pela utilização de elementos musicais. No instante em que Plínio Marcos afirma que "O samba é a forma da gente minha falar dos mais ternos sentimentos"[149], tem início uma música que acompanha a sua fala até o final do prólogo. Trata-se de "Samba de lei", música instrumental executada pelo conjunto Batuqueiros de Vila Isabel na última faixa do lado B, no qual se encontra também o epílogo. A presença de "Samba de lei" na faixa de abertura e na última reforça a ideia de unidade da narrativa apresentada na obra.

No mesmo trecho, o samba é pela primeira vez associado a um espaço específico, São Paulo. Essa relação permite que as quebradas do mundaréu deixem de ser um espaço imaginário, transformando-se em referência direta às quebradas da cidade. O mesmo pode-se dizer "da gente que sempre pega a pior [...], que mora na beira do rio e quase se afoga toda vez que chove".[150] A relação estabelecida entre a cidade, seus habitantes e o samba é fundamental para o processo de identificação e a construção da noção de um samba paulista. Por isso a evocação de uma série de figuras ligadas ao samba na cidade.

> Oh seu Dionísio da Barra Funda, Inocêncio Mulata da Camisa Verde e Branco, Nenê da Vila Matilde, Bitucho, Marmelada, Janburá, Sinval do Cambuci, Nego Braço, Carlão do Peruche, Bem Louco, Pé Rachado do Vai-Vai, a gloriosa alvinegra do Bexiga. Pato n'água, Vassourinha, seu Zezinho do Morro. Oh Dito Caipira da Unidos de Vila Maria. [...] Dona Sinha da Barra Funda, Dona Euníce do Lavapés. Donata. Senhoras de valor provado nos desfiles da avenida. A benção tias e licença que eu vou falar dos sambas da Paulicéia. [...] Oh Juarez da Cruz da Mocidade Alegre do Bairro do Limão, oh Eduardo Basílio da Rosas de Ouro da Vila Brasilandia, Ângelo do Vai-Vai, Feijoada e Chiclete do Vai-Vai também, alô Mestre Mala, irmão lá do Tatuapé, o dono do samba, alô-alo Renato Correia de Castro, alô-

[148] ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**, op. cit., 2014, p. 25.

[149] MARCOS, Plínio, et al. **Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro**, op. cit..

[150] Ibid.

> alô Sarmento, vocês todos que são do samba, me deem licença que eu vou falar do samba da Paulicéia.[151]

Consideramos as referências às agremiações carnavalescas e seus bairros como um artifício do narrador para demarcar os espaços de samba na cidade.[152] Da mesma forma, os nomes citados constituem uma espécie de panteão, conferem ao samba em São Paulo uma genealogia e historicidade. Seu Dionísio Barbosa, por exemplo, é considerado o responsável pela criação do primeiro cordão de carnaval em 1914, o Grupo Carnavalesco Barra Funda[153]; Dona Euníce, uma das responsáveis pela criação de uma das primeiras escolas de samba da cidade, a Sociedade Recreativa Beneficente Escola de Samba Lavapés, em 1937.[154]

Por duas vezes, Plínio Marcos pede licença a essas figuras consideradas próceres para falar do "samba da Paulicéia", assim como a benção. Essa postura reafirma a noção de uma tradição do samba na cidade, presente na memória coletiva desses indivíduos.[155] É a ela que o

---

[151] Renato Correia de Castro e (Moraes) Sarmento eram radialistas, ligados ao samba e as agremiações carnavalescas da cidade. Os dois tiveram papel ativo no processo de oficialização do carnaval em 1967 e na formação das primeiras entidades representativas das escolas de samba e cordões. Cf. SILVA, Vagner Gonçalvez; BAPTISTA, Rachel Rua; AZEVEDO, Clara; BUENO, Arthur. Madrinha Eunice e Geraldo Filme: memórias do carnaval e do samba paulista. In: SILVA, Vagner Gonçalvez da (org.). **Memória afro-brasileira**: Artes do corpo, v. 2, p.123-187. São Paulo: Selo Negro, 2004, p. 163.

[152] A concepção de espaços de samba, ou espaços ligados ao samba, contém em si uma reflexão acerca do conceito de espaço. Partimos do pressuposto de que este não deve ser tomado como um objeto em si, absoluto – um substrato em que os eventos se dão –, mas sim, relativo. Isto porque sua existência está diretamente ligada às realidades que nele se desdobram. Da mesma forma, ele deve ser considerado como relacional, pois sua constituição está diretamente ligada à interação entre os operadores espaciais e objetos. Portanto, partindo desta concepção de espaço relativo e relacional podemos considerá-lo como construção social e parte inerente das relações sociais que o produzem. LÉVY, Jacques; LUSSAULT, Michel (org.). **Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés**. Paris: Belin, 2003. Tradução de trabalho por Mônica Balestrin Nunes e revisão de Jaime Tadeu Oliva, p.4-9. Nesse sentido, ao consideramos espaços ligados ao samba pensamos a interação entre os operadores espaciais (aqueles que praticam o samba) e os objetos espaciais (bairros, praças, largos, etc.).

[153] Cf. SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von, op. cit., 2007.

[154] Cf. MORAES, Wilson Rodrigues de, op. cit., 1978.

[155] Para Maurice Halbwachs a memória dos indivíduos se constitui socialmente, a partir das interações que esse estabelece com os outros. Segundo ele: "[...] os atrativos ou os elementos dessas lembranças pessoais que parecem pertencer apenas a nós podem muito bem ser encontrados em meios sociais definidos e neles se conservarem". HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006, p. 68. Essa perspectiva permite a ele elaborar o conceito de memória coletiva, ou seja, o conjunto de reminiscências do passado vivido por um determinado grupo. Não se trata de todo o passado, de todas as experiências vividas, mas de fragmentos que ganharam sentido nas relações sociais que produziram tais experiências. Sobre a questão da duração dessa memória coletiva Halbwachs afirma que ela: "[...] é uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, pois retém do passado senão o que ainda está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém". Ibid., p. 102.

narrador recorre para propor a história a ser contada na obra. [156] Porém, isso é feito a partir de três trajetórias de vida específicas: "Vou contar a história de Geraldão da Barra Funda, Zeca da Casa Verde, Toniquinho Batuqueiro. Três histórias do samba de São Paulo"[157].

Até aqui nos preocupamos em apontar os aspectos formais que justificam a posição de Plínio Marcos como narrador. Vale a pena analisar quais são os argumentos utilizados por ele para justificar suas intervenções no decorrer da obra. Para tanto, é importante nos atermos a sua última fala no disco, o epílogo.

> Isso aí é parte da história do samba de São Paulo. Eu conto histórias. Histórias que eu vi com esses olhos que a terra há de comer um dia, ou histórias que eu ouvi nos buchichos das curriolas. Juro, por essa luz que me ilumina, que conto as histórias sem aumentar um ponto. Se algum talento eu tenho, por ventura, é o de ver e ouvir a gente minha.[158]

Sua posição como narrador está radicada na experiência – experiência pessoal e de outros com quem conviveu. É nesse terreno que justifica suas intervenções. A estratégia utilizada aqui para legitimar sua posição se assemelha, e muito, à que foi utilizada para rebater as críticas de Regina Helena sobre *Balbina*. Trata-se de um discurso construído por alguém que, de alguma forma, se vê como parte daquilo que conta. Plínio Marcos se vale de sua trajetória de vida para assumir um lugar de fala interno à narrativa. Vê-se como parte do povo e por isso chama-os de "gente minha".

A posição sustentada por ele o aproxima da descrição do narrador tradicional feita por Walter Benjamin: "A experiência que passa de pessoa para pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos [...]"[159]. Sobre a relação entre o processo de construção da narrativa e sua relação com a experiência, Benjamin comenta:

---

[156] "A todos vocês que estão no samba desde o tempo do tamborim quadrado e do surdo de barricão. Tempo em que a polícia acabava com o pagode na base do chanfrado. Tempo em que o negro pra sustentar samba na rua tinha que fazer e acontecer. A todos vocês eu peço licença". MARCOS, Plínio et al. **Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro**, op. cit..

[157] Ibid.

[158] Ibid.

[159] BENJAMIN, Walter, op. cit., p. 198.

> A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão [...], é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. [...] permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas.[160]

As falas de Plínio Marcos, o acompanhamento musical, a organização das canções no disco, a relação delas com as intervenções do narrador, enfim, todos esses elementos nos parecem se ajustar à noção de Benjamin sobre a narrativa tradicional. São como as camadas finas e translúcidas descritas por ele, resultado de um conjunto de experiências articuladas e rearticuladas por uma série de narrações sucessivas.

[160] BENJAMIN, Walter, op. cit., p. 205 e 206.

# 3. OS CAMINHOS DE SÃO PAULO: DO CENTRO À PERIFERIA

Eu conto as histórias das quebradas do mundaréu

**Plínio Marcos**

Ao analisarmos a estrutura do disco, chamamos atenção para o fato de que, no lado A, predomina a temática do urbano. Tanto nas canções quanto na fala do narrador encontramos uma série de referências a determinados espaços da cidade de São Paulo. Tais locais estão profundamente vinculados à narrativa proposta no álbum, seja no que diz respeito as trajetórias individuais dos sambistas, seja em relação a uma história do samba na cidade. Tendo isso em vista, vale a pena empreender uma breve análise do desenvolvimento da capital paulista no século XX. Isso nos ajudará a compreender o papel dessas referências nas canções e nas intervenções do narrador.

Temos que ter em mente que para o habitante de uma grande cidade a sensação de viver em um espaço em contínua transformação é uma experiência, hoje em dia, bastante naturalizada. Quem vive em São Paulo, por exemplo, já se acostumou a observar uma infinidade de canteiros de obras, ao desaparecimento de imóveis antigos e sua substituição por novos edifícios ou mesmo a construção de viadutos, avenidas e uma série de outras intervenções do poder público. Tais elementos fazem parte da imagem que temos dessa cidade, compõe em certo sentido a ideia de um espaço dinâmico, moderno e que parece nunca parar.

Contudo, cabe lembrar que tal percepção sobre São Paulo é relativamente nova. Se compararmos a imagem que temos da cidade hoje com a que nos oferece os relatos de memorialistas de meados do século XIX, percebemos diferenças substanciais.

> Ainda em épocas relativamente recente, nas noites de festas religiosas populares nas de Santo Antônio, nas de São João e São Pedro, pelos quintais das casas nobres ou do chão humilde da Paulicéia, na frente dos casarões opulentos ou das modestas moradias, acendiam-se fogueiras em abundância tal que, em determinado momento,

> quem das eminências que rodeiam a velha Capital paulista observasse, receberia a impressão de estar assistindo ao incêndio da cidade. [161]

A descrição de Freitas chama atenção para elementos que remetem fortemente ao universo rural. O relato de Taunay segue a mesma linha: "De noite os caipiras que aí estacionavam na Rua das Casinhas, que fazia vez de mercado, batucavam a toque de violas, cantando as suas modinhas [...]".[162] Hoje, dificilmente associaríamos as imagens presentes nessas memórias ao cotidiano da cidade de São Paulo. A explicação para isso está nas mudanças pelas quais passou a cidade a partir do final do século XIX e, principalmente, no decorrer do século XX.

Estamos falando de alterações substanciais na configuração do espaço urbano, das relações sociais que nele se davam e o constituíram, assim como das imagens e representações iconográficas associadas à cidade. Dos três elementos citados, vale a pena traçar algumas considerações sobre a questão das imagens. Partindo das considerações de Michel Lussault, podemos considerar imagem como um sistema de signos que medeia a relação do indivíduo-ator com o mundo. Em especial, quando nos referimos às imagens visuais, podemos tomá-las como toda representação visual, seja ela material ou mental, que se refira a uma dada realidade objetal concreta do mundo físico ou idealidade abstrata.[163] É importante dizer que, enquanto sistema de signos, a imagem deve ser entendida como um produto socialmente construído, resultado das relações sociais dos sujeitos históricos entre si e desses com a realidade que os cerca.[164] Podemos considerar a percepção sobre a cidade, a imagem construída sobre ela, portanto, como o resultado da relação entre a experiência particular dos indivíduos e as imagens construídas socialmente, constituindo-se assim uma forma determinada de compreender a cidade, imagens que contribuem ativamente para a sua construção.[165] Veremos mais adiante, o papel ativo dos mapas na transformação de São Paulo,

---

[161] FREITAS, Afonso A. de. apud. TINHORÃO, José Ramos. **Cultura Popular**: temas e questões**.** São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 214.

[162] TAUNAY, Afonso de E. apud. TINHORÃO, José Ramos, op. cit., 2006, p. 214.

[163] Cf. LUSSAULT, Michel. Image. In: LÉVY, Jacques; LUSSAULT, Michel (org.). **Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés**. Paris: Belin, 2003. Tradução de Mônica Balestrin Nunes e revisão de Jaime Tadeu Oliva.

[164] Cf. BAKTHIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2009.

[165] Cf. LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

na medida em que foram peças chaves na elaboração de projetos e planos que orientaram a sua expansão.

Voltemos à caracterização da cidade no final do século XIX. Até 1870 o seu núcleo urbano se restringia basicamente ao sítio original, o triângulo formado pelas ruas Direita, São Bento e XV de Novembro, além de áreas adjacentes. Sua população, segundo o censo de 1872, era de apenas 31.385 habitantes; a paisagem, fortemente marcada por elementos rurais.[166] O mapa a seguir indica a extensão da mancha urbana e o caráter compacto da cidade nesse período.

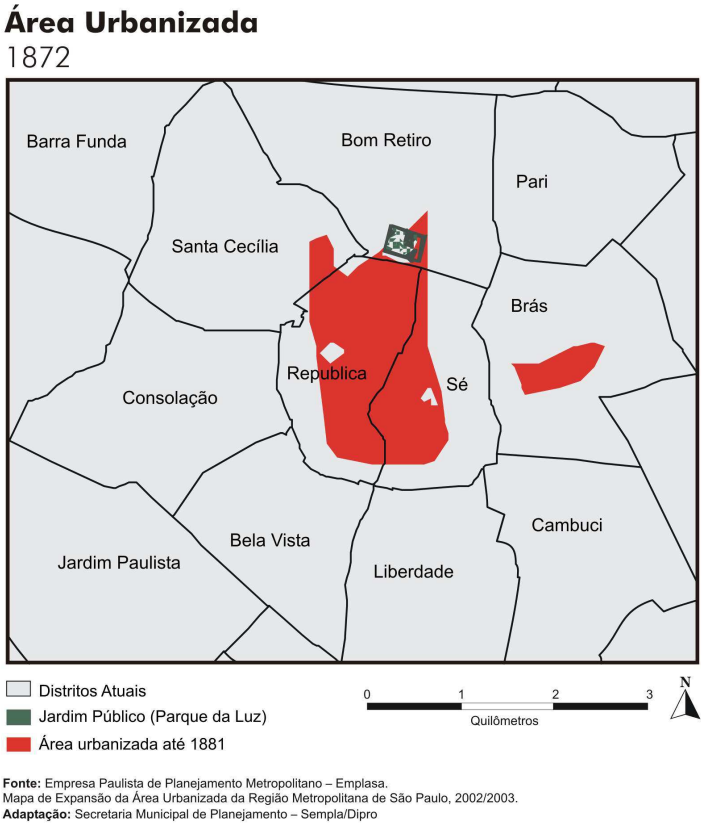


FIGURA 3 – Área urbanizada da cidade de São Paulo (1872).[167]

A partir das últimas décadas do século XIX essa situação altera-se drasticamente. Tal fato está ligado, em um primeiro momento, ao desenvolvimento da produção cafeeira no

[166] Todos os dados demográficos apresentados foram extraídos do site do Histórico Demográfico do Município de São Paulo. HISTÓRICO Demográfico do Município de São Paulo. Disponível em: <http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/index.php>. Acesso em: 13 maio 2016.

[167] Ibid.

estado de São Paulo na segunda metade do século XIX, a construção da malha ferroviária – tendo São Paulo como ponto de entroncamento –, o estabelecimento das elites cafeeiras na cidade e a sua consolidação como centro político e econômico.[168] Após 1930, São Paulo deixa de ser uma cidade voltada para os serviços e negócios financeiros associados à exportação do café e se transforma em centro industrial do país.[169]

Esse conjunto de mudanças é acompanhado pelo aumento demográfico da população, resultado tanto da migração interna quanto da imigração.[170] Os dados do censo de 1890 apontam para uma população de 63.934 habitantes. Em 1900, esse número eleva-se para 239.820 habitantes; em 1920, para 579.033; em 1940, para 1.326.261; em 1960, para 3.781.446 e chega a 8.493.226 habitantes em 1980. Esse aumento da população é acompanhado também pela expansão da área urbana. Teresa Caldeira ao analisar esse processo, propõe uma periodização bastante interessante. Para ela é possível dividir essa expansão em três grandes períodos, caracterizados por formas urbanas específicas.

> A primeira estendeu-se do final do século XIX até os anos 1940 e produziu uma cidade concentrada em que diferentes grupos sociais se comprimiam numa área urbana pequena e estavam segregados por tipos de moradia. A segunda forma urbana, a centro-periferia, dominou o desenvolvimento da cidade dos anos 40 até os

---

[168] Cf. MONBEIG, Pierre. Aspectos Geográficos do crescimento de São Paulo. In: **Boletim Paulista de Geografia**. São Paulo: AGB, n. 16, p. 3-29, 1954. SEGAWA, Hugo. São Paulo, veios e fluxos: 1872 – 1954. In: PORTA, Paula (org.). **História da cidade de São Paulo**: a cidade na primeira metade do século XX. São Paulo: Paz e Terra, p. 341-386, 2004. SOUZA, Maria Adélia Aparecida de. Metrópole e paisagem: paisagens, caminhos e descaminhos da urbanização. In: PORTA, Paula (org.), op. cit., p. 517-554, 2004.

[169] Cf. CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros**: Crime, segregação e cidadania em São Paulo. São Paulo: Edusp, 2011, p. 213.

[170] O aumento da população da cidade, na passagem do século XIX para o XX ,é normalmente associado à imigração, sobretudo de origem europeia. Trata-se de uma consequência indireta da política de imigração, criada para suprir a falta de mão de obra nas fazendas de café paulista com o colapso do sistema escravocrata. Uma parcela considerável desses imigrantes fixou-se em São Paulo. Em 1893, 54,6% da população era formada por estrangeiros. Essa porcentagem, embora diminuísse com o passar dos anos, ainda se mantinha relativamente alta em 1920. Os dados apontam que, nesse período, 35% da população era estrangeira. Cf. HALL, Michael. Imigrantes em São Paulo. In: PORTA, Paula (org.), op. cit., 2004, p. 121. Contudo, é preciso considerar também a migração interna e seus fluxos distintos. O primeiro deles se dá com a abolição da escravidão em 1888, fato que desencadeia uma onda de migração da população negra do interior paulista para a capital. Não há dados precisos sobre esse fluxo migratório, posto que a questão da composição racial não foi levada em conta, nem o local de origem dos ditos brasileiros nos censos realizados nesse período. Cf. BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. **Brancos e negros em São Paulo**. São Paulo: Global, 2008, p. 69-70. MARTINS, José de Souza. Os migrantes brasileiros na São Paulo estrangeira. In: PORTA, Paula (org.), op. cit., 2004, p. 163-168. Um segundo fluxo pode ser verificado a partir da década de 1940 com indivíduos provenientes de Minas Gerais e dos estados do Nordeste, o qual tem a ver com o processo de industrialização da cidade. Cf. ROLNIK, Raquel. Territórios negros nas cidades brasileiras (etnicidade e cidade em São Paulo e no Rio de Janeiro). **Estudos Afro-Asiáticos**, n. 17, 1989, p. 15-16. Disponível em: <raquelrolnik.files.wordpress.com/2013/04/territc3b3rios-negros.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2016.

> anos 80. Nela, diferentes grupos sociais estão separados por grandes distâncias: as classes média e alta concentram-se nos bairros centrais com boa infraestrutura, e os pobres vivem nas precárias e distantes periferias. Embora os moradores e cientistas sociais ainda concebam e discutam a cidade em termos do segundo padrão, uma terceira forma vem se configurando desde os anos 80 e mudando consideravelmente a cidade e sua região metropolitana. Sobrepostas ao padrão centro-periferia, as transformações recentes estão gerando espaços nos quais os diferentes grupos sociais estão muitas vezes próximos, mas estão separados por muro e tecnologias de segurança, e tendem a não circular ou interagir em áreas comuns. O principal instrumento desse novo padrão de segregação espacial é o que chamo de "enclaves fortificados". Trata-se de espaços privatizados, fechados e monitorados para residência, consumo, lazer e trabalho. A sua principal justificação é o medo do crime violento. Esses novos espaços atraem aqueles que estão abandonando a esfera pública tradicional das ruas para os pobres, os "marginalizados" e os sem-teto.[171]

Ao propor essa periodização, Caldeira leva em conta não só o crescimento da população de São Paulo, mas também as transformações do espaço urbano e das relações sociais em seu interior. Como se vê no texto, as formas urbanas propostas são estruturadas a partir do tipo de segregação – social e espacial – característico de cada período. Utilizaremos essa periodização como referência, embora discordemos da autora quanto a considerar a segregação como uma característica inerente à cidade.[172] Partimos do pressuposto de que a cidade, no que diz respeito às relações de contato e afastamento, pode ser entendida como uma das estratégias criadas pelos homens para eliminar as distâncias e viver em "copresença".[173] Isso não significa que não haja em seu interior espaços segregados, hierarquizados e pautados por relações de poder. O ponto de vista aqui adotado é que tais fatos não são uma característica da cidade, mas sim da sociedade que a produziu. Essas considerações são importantes para que não naturalizemos as formas de segregação.

Isso posto, e dado o nosso objeto, vamos nos concentrar na compreensão dos processos históricos que levaram à transformação de São Paulo de uma cidade concentrada a uma cidade organizada a partir da forma centro-periferia. Nesse sentido, é preciso considerar

---

[171] CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros**: Crime, segregação e cidadania em São Paulo. São Paulo: Edusp, 2001, p. 211.

[172] Segundo a autora: "A segregação [...] é uma característica importante das cidades. As regras que organizam o espaço urbano são basicamente os padrões de diferenciação e de separação". Ibid., p. 211.

[173] Sobre as estratégias criadas pelos homens para lidar com a questão da distância Lévy aponta que "O que é impressionante é que, desde a Antiguidade, os meios de ação das sociedades face a distância apresentam, a princípio, certa estabilidade. Para articular dois objetos sociais A e B, isso vem sendo feito, seja deslocando materialmente A em direção a B (mobilidade, transporte), seja se contentando em se fazer circular a informação de A em direção a B (telecomunicação), seja enfim posicionando A e B em contato direto, de maneira a eliminar a distância criando um lugar (copresença). [...] Os transportes terrestres, o correio e a cidade constituem os exemplos ao mesmo tempo antigos e sempre atuais dessas respostas. LÉVY, Jacques. **Le Tournant Géographique**: Penser l'espace pour lire le monde. Paris: Belin, 1999, p. 18. Tradução de Jaime Tadeu Oliva.

que a expansão da cidade teve início ainda no século XIX, quando buscou-se transpor os limites da cidade impostos pelos rios Tamanduateí e Anhangabaú, tornando suas várzeas e as regiões próximas habitáveis. A partir daí, a cidade cresceu na direção das regiões Sul, Oeste e Leste. A expansão para o Norte é mais lenta, sobretudo a ocupação das regiões para além do rio Tietê.[174]

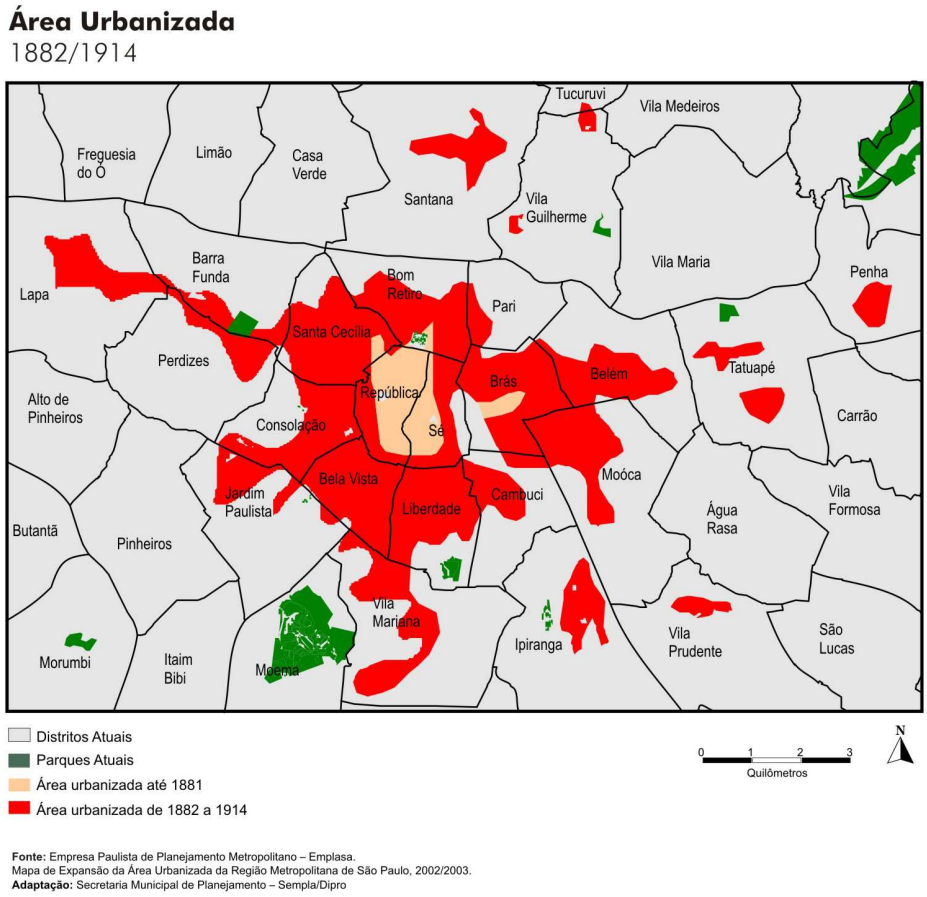


FIGURA 4 – Área urbanizada da cidade de São Paulo (1882 - 1914)[175]

A partir da análise do mapa percebe-se uma expansão da mancha urbana quase contígua em relação ao período anterior. Embora já seja possível notar a constituição de áreas habitadas distantes do núcleo denso, principalmente nas regiões Norte, Leste e Sul. Caldeira

---

[174] Cf. MONBEIG, Pierre. Aspectos Geográficos do crescimento de São Paulo. In: **Boletim Paulista de Geografia**. São Paulo: AGB, n. 16, p. 3-29, 1954. SEGAWA, Hugo. São Paulo, veios e fluxos: 1872 – 1954. In: PORTA, Paula (org.). **História da cidade de São Paulo:** a cidade na primeira metade do século XX. São Paulo: Paz e Terra, p. 341-386, 2004.

[175] HISTÓRICO Demográfico do Município de São Paulo. Disponível em: <http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/index.php>. Acesso em: 13 maio 2016.

chama atenção para o fato de que, apesar da mancha urbana ter se espraiado, a densidade demográfica aumentou de 83 hab/ha, em 1881, para 110 hab/ha, em 1914.[176] Nesse período, os principais eixos de expansão da área urbana foram a construção da malha ferroviária e das linhas de bonde, a implantação dos sistemas de infraestrutura urbana e a instalação de indústrias nas áreas ao entorno do núcleo urbano. Esses elementos explicam, por exemplo, a expansão da cidade na direção Oeste e Leste, seguindo o traçado da ferrovia.

É preciso considerar também o impacto dos empreendimentos imobiliários, em especial aqueles ligados a *City of São Paulo Improvements and Freehold Land Company Limited* (Companhia City). Nas primeiras décadas do século XX a atuação do poder público foi bastante tênue, cabendo a empresas como a City um papel decisivo na expansão da cidade.[177] Tendo isso em vista, analisaremos com mais cuidado os seus empreendimentos e, em especial, a construção dos bairros jardins.

A City foi criada em Londres, em 1911, a partir da união de investidores ingleses, franceses e brasileiros. No ano seguinte, passou a atuar diretamente em São Paulo, chegando a adquirir cerca de 37% de toda a área urbana da cidade.[178] Boa parte desses terrenos encontravam-se na vertente Oeste e Sul da cidade, entre o espigão da Paulista e o Rio Pinheiros.

O Jardim América foi o primeiro grande empreendimento da companhia e um marco do urbanismo de São Paulo. Ele é uma aplicação do conceito de *city gardens* idealizado por Enbenzer Howards, e colocadas em prática na forma dos bairros jardins pelos arquitetos Barry Parker e Raymond Unwin. Para a elaboração do projeto do bairro, a Companhia City trouxe Parker para o Brasil, o qual participou diretamente da implantação dos três primeiros

---

[176] CALDEIRA, Teresa Pires do Rio, op. cit., 2011, p. 213.

[177] É preciso considerar também a atuação da Companhia *Light and Power* (Companhia Light), de capital canadense-anglo- americano, que foi responsável pela instalação e operação de uma série de serviços na cidade, entre os quais podemos citar a geração e transmissão de energia elétrica, transporte público (bondes elétricos), iluminação, abastecimento de água e telefonia. Apesar de não ter agido diretamente no setor imobiliário, o monopólio sobre o setor de serviços e infraestrutura urbana garantiram a ela um papel decisivo no desenvolvimento da cidade nas primeiras décadas do século XX. Cf. SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu estático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 123. SOUZA, Maria Adélia Aparecida de. Metrópole e paisagem: paisagens, caminhos e descaminhos da urbanização. In: PORTA, Paula (org.). **História da cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX.** São Paulo: Paz e Terra, p. 517-554, 2004, p. 545.

[178] Cf. SEGAWA, Hugo. São Paulo, veios e fluxos: 1872-1954. In: PORTA, Paula (org.), **op. cit**., p. 341-386, 2004. SOUZA, Maria Adélia Aparecida de. Metrópole e paisagem: paisagens, caminhos e descaminhos da urbanização. In: PORTA, Paula (org.), **op. cit**., p. 517-554, 2004.

loteamentos da companhia, trabalhando em São Paulo de 1917 a 1919. O elemento central presente nos projetos de Parker – reproduzido depois em outros empreendimentos da City – era a suposta integração entre cidade e natureza.[179] Isso seria garantido através de uma forma específica de organização do espaço e a disposição dos elementos urbanos, como podemos observar no mapa a seguir.

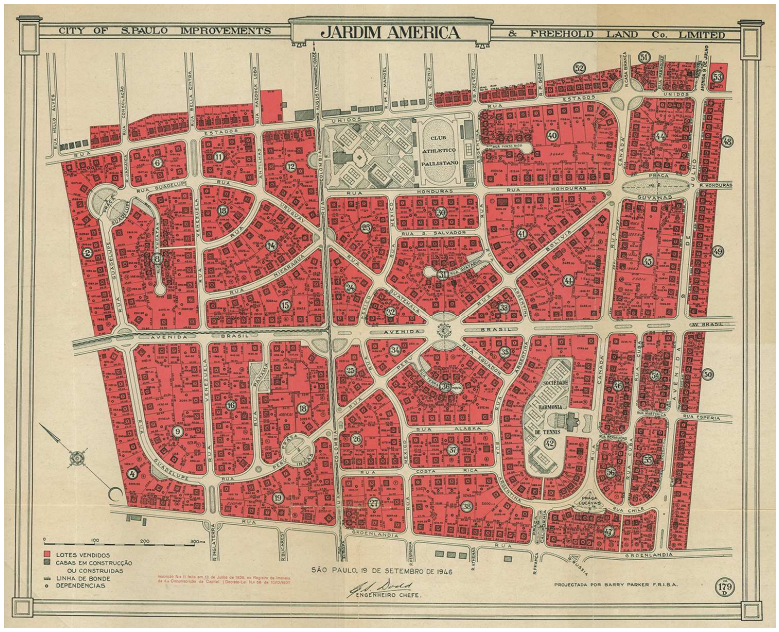


FIGURA 5 – Projeto do Jardim América.[180]

Entre as principais características do projeto destaca-se o conjunto de ruas sinuosas e extremamente arborizadas, a presença de jardins e praças para compor uma paisagem campestre, assim como a concepção de lotes em que as casas deveriam ficar ilhadas em meio à vegetação e separadas entre si e da rua por cercas vivas de meia altura. Há um claro contraste entre o projeto do Jardim América e os bairros no seu entorno, como Jardim Paulista e Villa América, nos quais predominam o modelo tradicional de quadrícula.

[179] Cf. SEGAWA, Hugo. São Paulo, veios e fluxos: 1872-1954. In: PORTA, Paula (org.), op. cit., 2004, p.365 - 366.

[180] Cf. CIA City. Disponível em: <http://ciacity.com.br/>. Acesso em: 30 maio 2016.

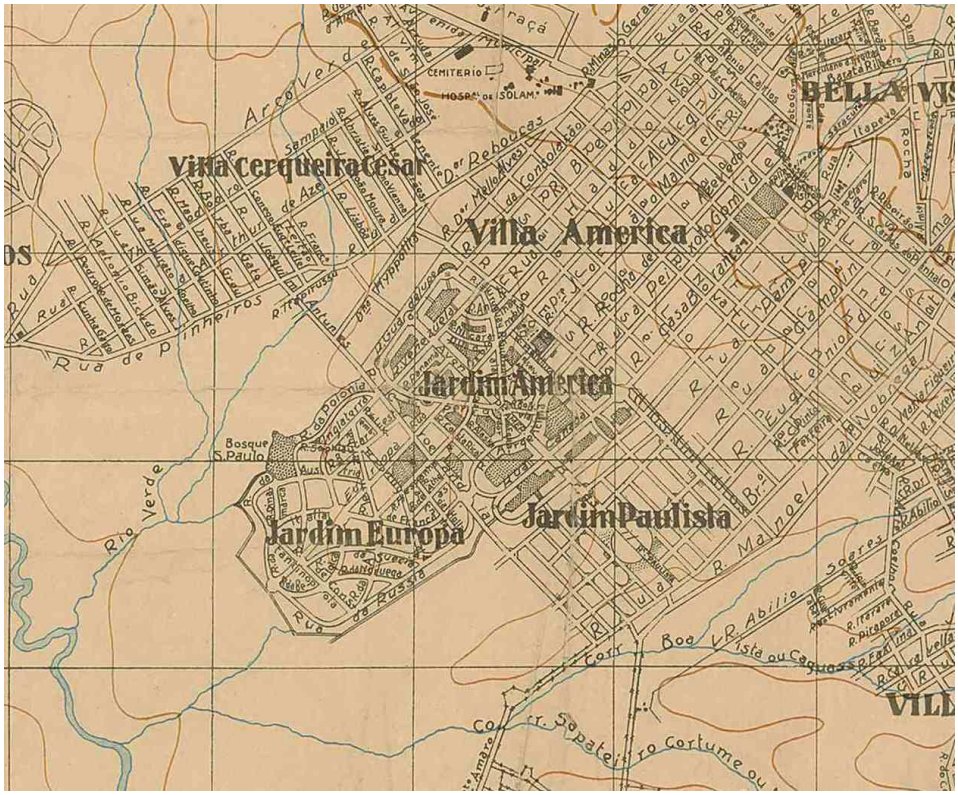


FIGURA 6 – Detalhe da Planta da cidade de São Paulo (1924).[181]

O impacto de empreendimentos como esse para a cidade é geralmente analisado do ponto de vista econômico, dando ênfase principalmente para o processo de especulação imobiliária e de gentrificação dessas regiões.[182] Mas há outros aspectos que devem ser levados em conta. As características aqui levantadas apontam para a constituição de regiões pouco densas e extremamente homogêneas, sendo estritamente residenciais. Outro elemento importante é o fato de que tais empreendimentos foram concebidos como verdadeiros enclaves em relação ao restante da cidade. Um dos elementos mais fortemente associado aos bairros jardins, presente inclusive em sua propaganda, era a concepção de um espaço à parte da cidade, exclusivo a um seleto grupo de pessoas. Tal perspectiva é defendida por Barry Parker, responsável pelo projeto do bairro.

> Em minha primeira visita ao Jardim América eu percebi que seu poder de atração para moradores teria de ser em grande parte o de uma atração criada. Com isso eu

[181] HISTÓRICO Demográfico do Município de São Paulo. Disponível em: <http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/index.php>. Acesso em: 13 maio 2016.

[182] Cf. SEGAWA, Hugo, op. cit., 2004, p. 365-366.

> quero dizer que a falência ou o sucesso dependem em um grau excepcional do projeto, planejamento e gerenciamento e do tipo de casa e de morador escolhido. [183]

O traçado sinuoso de suas ruas constitui, até hoje, um verdadeiro obstáculo para a locomoção daqueles que não são da região, mantendo assim a sua dimensão de espaço exclusivo. É preciso ter em mente a extensão das ações da Companhia City, sobretudo nas primeiras décadas do século XX. Entre os empreendimentos levados a cabo pela empresa, além do Jardim América, podemos citar a construção do bairro do Butantã em 1918, do Alto da Lapa e Bella Aliança em 1921 e do Alto de Pinheiros e Pacaembu em 1925.[184] As características desses empreendimentos nos permitem considerá-los como áreas de baixa urbanidade que, por consequência, afetaram diretamente o desenvolvimento tanto da região em seu entorno quanto da cidade no seu conjunto.[185]

Concomitante às ações do setor privado temos também a consolidação da estrutura do poder público para administrar a cidade. O ponto de partida para esse processo, que só se concretizará em meados do século XX, é a instituição do regime republicano em 1889 e a criação do cargo de prefeito em 1898, função que Antônio da Silva Prado foi o primeiro a exercer. Durante seu longo mandato, entre 1899 e 1911, Prado efetuou uma série de intervenções no núcleo denso da cidade de São Paulo e áreas adjacentes, entre as quais podemos citar o realinhamento de ruas no triângulo central da cidade, a construção do viaduto da Santa Ifigênia, do Teatro Municipal, assim como a melhoria e ajardinamento de logradouros públicos como, por exemplo, as praças da República e João Mendes e os largos do Carmo e Arouche.

Se comparadas às reformas urbanas realizadas por Pereira Passos no Rio de Janeiro, as intervenções de Antônio da Silva Prado são consideravelmente mais sutis. Contudo, elas

---

[183] Apud. SEGAWA, Hugo, op. cit., 2004, p. 366.

[184] Cf. CIA City. Disponível em: < http://ciacity.com.br/>. Acesso em: 30 maio 2016.

[185] Podemos tomar a urbanidade como uma qualidade do espaço urbano, como um índice de o quanto a configuração deste espaço permite a relação de copresença entre os objetos sociais (materiais e imateriais). Nesse sentido a urbanidade de uma cidade é determinada pelo par densidade e diversidade. Sendo densidade um indicador da intensidade da copresença dos objetos sociais distintos. Já a diversidade pode ser compreendida como a relação entre a quantidade de objetos copresentes e a soma dos objetos disponíveis no mesmo momento na sociedade. Assim, quanto menor a urbanidade de uma cidade, menos intensas são as relações entre os objetos sociais, mais pobre são as experiências dos indivíduos que a habitam e a constroem cotidianamente. Cf. OLIVA, Jaime Tadeu; FONSECA, Fernanda Padovesi. Reflexões sobre o Urbano, a Cartografia e a Iconografia: o caso da metrópole de São Paulo. In: **Revista Geografia e Pesquisa**, v. 3, p. 11-37, 2012.

constituíram as bases para expansão da cidade nos anos posteriores e orientaram as ações de seus sucessores. A partir daí, a busca por organizar o fluxo de mercadorias e pessoas, higienizar e embelezar o espaço urbano passa a orientar a ação da prefeitura. É possível notar, neste momento, uma forte influência de modelos europeus de cidade, principalmente Paris e Viena.[186]

Ao aderir a tais modelos, a administração pública, apoiada por uma parcela substancial da elite paulista, buscava modernizar a cidade, romper com elementos considerados pertencentes a um passado arcaico ou frutos de um crescimento "desordenado" das últimas décadas. As transformações descritas até aqui também marcam uma mudança no cotidiano da cidade e na percepção de seus habitantes sobre ele. Nicolau Sevcenko chama a atenção para esse fato ao analisar a sociedade paulistana da década de 1920. A ideia de aceleração do tempo, do desaparecimento dos ares rurais da cidade, de uma mudança profunda dos hábitos e a insurgência de uma nova ordem cultural, considerada moderna, é apontada como a tônica da época.[187]

Dentro dessa conjuntura, podemos tomar as intervenções no espaço urbano como um instrumento utilizado pelos atores sociais envolvidos, da esfera pública e privada, para a inserção da cidade em um suposto universo moderno e civilizado. A cidade passa a ser encarada como um espaço que precisa ser ordenado e seu crescimento planejado segundo princípios definidos *a priori*.[188] É justamente dentro desse contexto, entre os anos de 1910 e 1911, que é elaborado o primeiro plano para a cidade de São Paulo.[189] O poder público municipal não se limitou a planejar a organização do espaço, passando a regular e normatizar as ações da população na cidade através de legislação específica, como por exemplo, o Código de Posturas de 1875 e as leis de construção e zoneamento surgidas a partir de 1910.[190]

Dito isso, é preciso considerar que a despeito das ações da iniciativa privada e do poder público, São Paulo até a década de 1930 ainda podia ser considerada uma cidade concentrada. Do ponto de vista da mancha urbana, como se pode observar no mapa a seguir,

---

[186] Cf. SEGAWA, Hugo, op. cit., 2004, p. 371-372.

[187] SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu estático na metrópole:** São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 34.

[188] SEGAWA, Hugo, op. cit., 2004, p. 371 – 372.

[189] Ibid.

[190] Cf. CALDEIRA, Teresa Pires do Rio, op. cit., 2011, p. 214 – 216.

temos uma expansão acentuada na direção das regiões Leste e Sul. Esse processo deu-se de maneira quase contígua. Um caso diferente é o que ocorre com a região Norte, em que predomina um processo de ocupação mais disperso. Discutiremos esse caso mais a frente.

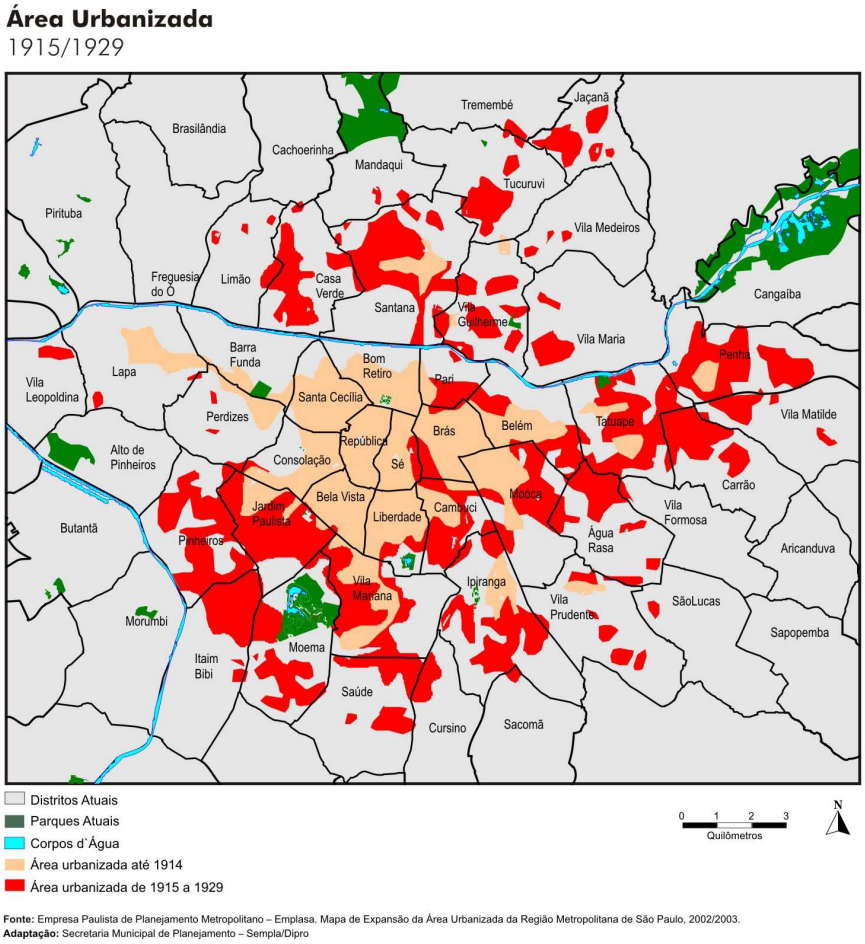


FIGURA 7 – Área urbanizada da cidade de São Paulo (1915 - 1929).[191]

O fato de a maior parte da população ainda habitar as regiões próximas ao centro não significa, como aponta Caldeira, a constituição de um espaço integrado, posto que viver próximo não implicava condições iguais e nem relações entre os grupos sociais distintos. Segundo ela:

> Embora a elite e os trabalhadores vivessem relativamente próximos uns dos outros, havia uma tendência de a elite ocupar a parte mais alta da cidade – em direção ao espigão central onde se localizaria a Avenida Paulista – e os trabalhadores viverem

[191] HISTÓRICO Demográfico do Município de São Paulo. Disponível em: <http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/index.php>. Acesso em: 13 maio 2016.

> nas áreas mais baixas, ladeando as margens dos rios Tamanduateí e Tietê e próximos ao sistema ferroviário. No começo do século, a segregação social se expressava também nas moradias: enquanto a elite (da indústria e da produção de café) e uma pequena classe média viviam em mansões ou casas próprias, mais de 80% das habitações de São Paulo eram alugadas. A propriedade de uma casa não era definitivamente uma opção para os trabalhadores, que em sua maioria viviam em cortiços ou casas de cômodos, todos superpovoados [...]. Não havia prédios de apartamentos para alugar na época. Uma minoria de trabalhadores, basicamente os especializados, alugavam casas só para as suas famílias, em geral casas geminadas. Algumas fábricas construíam essas casas geminadas para seus trabalhadores especializados tanto como uma forma de atraí-los com a oferta de moradias como para discipliná-los com a ameaça do despejo.[192]

O trecho citado destaca a distinção de classe tanto no que diz respeito aos tipos de habitações quanto aos locais. Mas há uma questão que ele não aborda: a intersecção entre as relações de classe e racial.[193] Sem isso, não é possível compreender como se dá a inserção da população negra na cidade e como isso reflete na própria organização do espaço urbano, sobretudo no que diz respeito aos bairros populares.

Para Carlos José Ferreira Santos existe uma relação profunda entre a construção da imagem de São Paulo como moderna e civilizada e o processo de exclusão social da população negra da cidade. Segundo o autor, essa exclusão se dá em dois níveis. Primeiro, vistos como incapazes de se adaptar à suposta nova realidade moderna e civilizada da cidade esses homens e mulheres, no universo do trabalho, são relegados a trabalhos subalternos. O racismo atua, portanto, como fator determinante na inserção marginal de toda uma parcela da população nas relações de trabalho. Segundo, há uma exclusão sistemática desse grupo da memória histórica da cidade, na medida em que se buscou – dentro do discurso historiográfico

---

[192] CALDEIRA, Teresa Pires do Rio, op. cit., 2011, p. 214.

[193] O conceito de interseccionalidade foi desenvolvido no âmbito do movimento feminista negro, em especial no mundo anglo-saxão, a partir do final da década de 1970. Ele deriva das críticas elaboradas pelas feministas negras em relação à configuração e forma de atuação tanto do movimento feminista quanto do movimento negro. O emprego do termo "interseccionalidade" pode ser atribuído à jurista afro-americana Kimberlé W. Crenshaw. Cf. HIRATA, Helena. Gênero, classe e raça: interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. In: **Tempo social**: revista de sociologia da USP, v. 26, n. 1, p. 61-73, 2014, p. 63. Crenshaw define o conceito da seguinte forma: "A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão e classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata de forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos de desempoderamento". CRENSHAW, Kimberlé W. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. In: **Revista Estudos Feministas**, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/issue/view/317/showToc>. Acesso em: 31 maio 2016, p. 177.

tradicional – valorizar o papel desempenhado pelos imigrantes europeus, sobretudo italianos.[194]

As considerações de Santos são importantes e nos permitem compreender alguns fenômenos, tais como de que maneira determinados espaços da cidade se constituíram como territórios negros.[195] Podemos citar como exemplo a Barra Funda, o Bexiga e a Liberdade,[196] bairros que estão relativamente próximos do centro comercial, mas também daqueles em que se concentravam as classes abastadas na época; portanto, próximos dos locais em que esses homens e mulheres podiam conseguir emprego como trabalhadores domésticos ou em atividades manuais secundárias. Por outro lado, eram também locais em que havia a disponibilidade de habitações nos moldes descritos por Caldeira. Nesse sentido, é preciso ter em mente que, embora possamos considerar tais bairros como territórios negros, eles não eram ocupados apenas por esse grupo.

Um bom exemplo é o caso do Bexiga, onde coabitavam uma parcela considerável da comunidade negra e imigrantes brancos de origem europeia. Tal situação gerou momentos de

---

[194] SANTOS, Carlos José Ferreira. **Nem tudo era italiano**: São Paulo e pobreza (1890 – 1915). São Paulo: Annablume, 1998. Posição semelhante é adotada por Liana Salvia Trindade, ainda que essa autora chame a atenção para a formação de uma classe média negra. A despeito do processo geral de inserção da população negra em São Paulo, uma pequena parcela conseguiu se estabelecer como profissionais liberais, funcionários públicos ou pequenos comerciantes. TRINDADE, Liana Salvia. O Negro em São Paulo no período pós-abolicionista. In: PORTA, Paula (org.). **História da cidade de São Paulo:** a cidade na primeira metade do século XX. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 114-117. Tal contingente será fundamental para a organização do movimento negro na cidade, de associações, clubes e jornais. Petrônio Domingues afirma que em São Paulo foram criadas 123 associações negras entre 1907 e 1937, sendo a mais importante a Frente Negra Brasileira em 1931. DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. In: **Tempo**, Niterói, v. 12, n. 23, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tem/v12n23/v12n23a07> . Acesso em: 03 jun. 2016. Dado o nosso objeto de estudo e preocupações, não vamos nos aprofundar nessa temática, mencionando-a apenas quando necessário.

[195] Existe uma extensa bibliografia e um grande debate acerca do conceito de território. Utilizamos aqui a definição proposta por Raquel Rolnik para definir os "territórios negros". Segundo ela: "usamos [...] a noção de território urbano, uma geografia feita de linhas divisórias e demarcações que não só contém a vida social mas nela intervém, como uma espécie de notação das relações que se estabelecem entre os indivíduos que ocupam tal espaço. A história da comunidade negra é marcada pela estigmatização de seus próprios territórios na cidade: se, no mundo escravocrata, devir negro era sinônimo de subumanidade e barbárie, na República do trabalho livre, negro virou marca de marginalidade. O estigma foi formulado a partir de um discurso etnocêntrico e de uma prática repressiva [....]. Para a cidade, território marginal é território perigoso, porque é daí, desse espaço definido por quem lá mora como desorganizado, promíscuo e imoral, que pode nascer uma força disruptora sem limites. Assim se institui uma espécie de *apartheid* velado que, se, por um lado, confina a comunidade à posição estigmatizada de marginal, por outro, nem reconhece a existência de seu território, espaço-quilombo singular." ROLNIK, Raquel. Territórios negros nas cidades brasileiras (etnicidade e cidade em São Paulo e no Rio de Janeiro). **Estudos Afro-Asiáticos**, n. 17, 1989, p. 15-16. Disponível em: <raquelrolnik.files.wordpress.com/2013/04/territc3b3rios-negros.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2016.

[196] Ibid.

sociabilidade entre esses grupos, mas não implicou integração plena. Segundo Liana Salvia Trindade: "Os negros conviviam nos mesmos bairros pobres da cidade mas não encontravam as mesmas condições sociais [...], nem conviviam com os brancos nos mesmos locais de lazer".[197] No disco *Plínio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro* há uma referência direta a um desses locais de lazer frequentados pela comunidade negra no Bexiga. O narrador, ao falar da formação de Geraldo Filme como sambista, comenta:

> Em Pirapora o Geraldão ganhou embaixada e o direito de entrar nas bocas mais esquisitas. Bailinho do porão do Bixiga. Onde crioulo de mais de um metro e setenta tinha que dançar dobrado em cima da mulher pra não bater com a testa na viga. Mas foi ali que o Geraldão conheceu os bambas do samba de São Paulo. Jamburá, Nego Braço, Bitucho, Marmelada, Pé Rachado e Pato n'Água.[198]

Temos aqui a descrição de um ponto de encontro em um dos territórios negros. O narrador apresenta esses bailes tanto como um espaço de sociabilidade para a comunidade quanto de formação para os sambistas. Essa forma de se referir a eles parece encontrar respaldo na memória de seus frequentadores. Seu Chiclé, da escola de samba Vai-Vai, faz referência a esses bailes em depoimento no documentário *Samba à paulista.*

> A Bela Vista, antigamente, era dominada pelos cortiços. Era bom? Era gostoso, era bom, maravilhoso. Maravilhoso, você saia de uma festa aqui, tinha outra festa lá. Se não tinha, todo mundo se juntava e fazia uma festa só. Tinha festa no porão, que a maior parte era festa no porão.[199]

A constituição de espaços de sociabilidade como esse está diretamente ligada à dimensão da cidade nesse período. O depoimento de Toniquinho Batuqueiro sobre o largo da Banana, um desses espaços, é bem interessante e ilustra essa relação.

> Eu morava no bairro do Peruche, ali era o meu caminho de andar a pé. Se eu descesse a... daqui pra lá ou de lá pra cá, se você passasse a pontinha, a ponte de

---

[197] TRINDADE, Liana Salvia. O Negro em São Paulo no período pós-abolicionista. In: PORTA, Paula (org.). **História da cidade de São Paulo:** a cidade na primeira metade do século XX. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 105.

[198] MARCOS, Plínio et al. **Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro**. Rio de Janeiro: Warner, 2011. 1 CD. Reedição do LP gravado em 1974. Faixa 4.

[199] **Samba à paulista:** fragmentos de uma história esquecida, parte 2. Direção: Gustavo Mello. São Paulo, 2007, 48 min.

> madeira, que é avenida hoje, todo mundo ali vinha sentando a perna. Vai pra lá, num sabia que você num morava ali, tá andando a pé é porque tá duro. Então num tinha esse negócio de, quando cê vem vindo de lá pra cá ou vai indo daqui pra lá... de bonde né, e se você tá andando a pé, a pé os caras sabe que cê tá duro, eles fica te gozando né, e aí é gozação. E eu então cortava caminho pela rua Cruzeiro, Anhanguera, Cruzeiro, cortava o Largo da Banana saía na Avenida Pacaembu, quando tinha fome também descia no largo da Banana. Era muita banana ali né, ali era estação né, Estação Sorocabana onde descarregava a mercadoria que revendia batata, banana, laranja, arroz, feijão, descarregava tudo ali [...]. O Largo da Banana tinha samba né, [...] os compositores reunia ali, cada um tirava um verso, que dizer, tirava um samba né, esse samba é de fulano, esse é de ciclano, aquele é de beltrano. [200]

A situação descrita remete provavelmente à década de 1940. Embora tais fatos coincidam com o início do espraiamento da cidade e a constituição dos bairros periféricos, as distâncias percorridas por ele eram ainda relativamente curtas, possíveis de serem feitas a pé. Seu ponto de partida é o Parque Peruche, um dos bairros que começavam a se formar na região Norte, para além do Rio Tietê. Ainda que a ocupação dessa área só tenha se intensificado após 1940, desde a década de 1910 temos a constituição de núcleos urbanos dispersos na região (figura 7). A distância do centro da cidade e a falta de infraestrutura urbana dos loteamentos, além da falta de documentação, tornavam o preço dos terrenos acessíveis à população pobre da cidade.[201] Aos poucos, esses novos bairros passaram a atrair as comunidades negras que começavam a abandonar a região central.

Voltando ao depoimento de Toniquinho Batuqueiro, o destino final do seu trajeto era a região central da cidade, local em que trabalhava como engraxate volante.[202] Como já indicamos, esse caminho era percorrido a pé. Há indícios em sua fala de que tal prática era comum à época e realizada por muitos habitantes da região. Segundo ele, "todo mundo ali vinha sentando a perna"[203]. Ao mesmo tempo, deslocar-se a pé pela cidade é apontado também como indicador da condição social. "Então, num tinha esse negócio de, quando cê vem vindo de lá pra cá ou vai indo daqui pra lá, de bonde né, e se você tá andando a pé, a pé

---

[200] Apud. SANTOS, André Augusto de Oliveira. **Vai graxa ou samba senhor?** A música dos engraxates paulistanos entre 1920 e 1950. 191 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 169.

[201] Cf. CALDEIRA, Teresa Pires do Rio, op. cit., 2011, p. 220.

[202] SANTOS, André Augusto de Oliveira, op. cit., 2015, p. 113 e 114.

[203] Apud. SANTOS, André Augusto de Oliveira, op. cit., 2015, p. 169.

os caras sabe que cê tá duro, eles fica te gozando né, e aí é gozação."[204] No trajeto descrito pelo sambista o largo da Banana aparece como um ponto intermediário, local de descanso e de encontros entre indivíduos provenientes de locais distintos da cidade. Um espaço em que "os compositores reunia ali, cada um tirava um verso, quer dizer, tirava um samba né, esse samba é de fulano, esse é de ciclano, aquele é de beltrano".[205]

Mas não eram apenas os moradores da região Norte que frequentavam os territórios negros mais antigos, o fluxo contrário também acontecia. Geraldo Filme, ao rememorar as festas para as quais a mãe o levava, fala das visitas a esses bairros.

> Ela ia nas festas [...], me levava. Nessas festas tradicionais que tinha na Vila Santa Maria, o dia 13 de Maio, que era festa de tambu. Aquelas coisas todas. [...] as festas realizadas no dia 13 de Maio ou então no dia de São Benedito. [...] Cachoeirinha, bairro do Limão ali pra dentro. Então, quem organizava essas festas era a mãe do Dilon [...] Era assim, tinha tambu, tinha samba de lenço, cururu de viola, tinha samba de roda e aquelas comidas típicas de negros. [...] Época de 13 de Maio, na vila Santa Maria. Um terreirão enorme assim, faziam barracas, aquelas coisas todas e foram, comemoravam naquela região.[206]

Como o sambista nasceu em 1927, é possível situar as festas descritas como prática comum no final dos anos 1930 e início dos anos 1940, período em que bairros como Vila Maria, Cachoeirinha e Limão começavam a ser ocupados. Como franjas da expansão da cidade, esses bairros provavelmente guardavam ainda muita semelhança com as áreas rurais e a população que ali se estabelecia podia manter práticas que em áreas mais urbanizadas seriam inviáveis. Os motivos das festas indicam tratar-se de comunidades negras. A comemoração do 13 de Maio é uma referência direta à data de abolição da escravidão e a São Benedito, um dos santos católicos tradicionalmente louvados pelas irmandades religiosas negras.[207] As referências musicais, por sua vez, remetem ao universo rural afro-caipira.[208]

---

[204] SANTOS, André Augusto de Oliveira, op. cit., 2015.

[205] Ibid.

[206] FILME, Geraldo. Entrevista concedida a Olga Rodrigues de Moraes von Simson em 27 maio 1981. São Paulo, Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Registro em áudio.

[207] Cf. DIAS, Paulo. **Comunidades do Tambor**. Associação Cultural Cachuera!, 1999. Disponível em: <http://www.cachuera.org.br/cachuerav02/index.php?option=com_content&view=article&id=267:comunidades-do-tambor-&catid=80:escritos&Itemid=89>. Acesso em: 24 jul. 2015.

[208] O termo afro-caipira deriva das considerações do musicólogo Paulo Dias sobre o conjunto de manifestações que remetem não só ao universo rural, mas também estão profundamente ligadas à cultura afro-brasileira. DIAS, Paulo. A outra festa negra. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Iris (Org.). **Festa**: Cultura & Sociabilidade na América Portuguesa. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001, vol. 2, p. 869 – 870.

Com o passar dos anos esses bairros vão se consolidar como novos territórios negros na cidade, fato diretamente ligado à consolidação da forma centro-periferia na cidade, assim como à desagregação dos antigos territórios da comunidade negra na região central e dos seus espaços de sociabilidade. Para entender esse processo, é necessário analisar os fatores que contribuíram para a transformação de São Paulo e qual o seu impacto para os seus habitantes.

Como vimos, as ações do poder público são bastante pontuais até a década de 1930, quando o Plano de Avenidas começara a ser implementado. Elaborado ainda na década de 1920, pelos engenheiros Francisco Prestes Maia e João Flores Ulhôa Cintra – durante a administração de José Pires do Rio –, um extenso trabalho cartográfico foi utilizado em sua elaboração. Os mapas foram essenciais à empreitada, tanto como elemento de apreensão do espaço quanto de sua construção. [209] O objetivo de seus formuladores era tentar solucionar os problemas decorrentes do acelerado crescimento da cidade, sobretudo as questões relativas ao fluxo de pessoas e mercadorias. Prestes Maia e Ulhôa Cintra optaram pela ampliação do sistema viário, com a construção de grandes avenidas e a pavimentação de ruas. O Plano de Avenidas foi posto em prática pelo próprio Prestes Maia no período em que foi prefeito da cidade, de 1938 a 1946. Ele alterou profundamente a cidade, mesmo sem ter sido implementado integralmente.[210]

A ampliação do sistema viário e a adoção de um modelo de locomoção pautado no transporte automotivo criaram as condições para o aumento da distância entre moradia e trabalho. No que tange ao transporte público, a prefeitura abandonou o modelo de transporte sobre trilhos e o substituiu pelos ônibus. Essa mudança não foi controlada diretamente pelo poder público municipal, cabendo à iniciativa privada a criação e manutenção das linhas. Muitas dessas empresas também atuavam no setor imobiliário, sendo as linhas criadas conforme seus interesses em um sistema irregular e aleatório.[211] O resultado desse tipo de política foi a intensificação do processo de periferização da cidade.[212]

---

[209] Cf. OLIVA, Jaime Tadeu; FONSECA, Fernanda Padovesi. Reflexões sobre o Urbano, a Cartografia e a Iconografia: o caso da metrópole de São Paulo. In: **Revista Geografia e Pesquisa**, v. 3, p. 11-37, 2012.

[210] SEGAWA, Hugo, op. cit., 2004, p. 371 – 372. OLIVA, Jaime Tadeu; FONSECA, Fernanda Padovesi, op. cit., 2012.

[211] CALDEIRA, Teresa Pires do Rio, op. cit., 2011, p. 219-220.

[212] OLIVA, Jaime Tadeu; FONSECA, Fernanda Padovesi, op. cit., 2012.

Com base no mapa a seguir, é possível perceber o crescimento da mancha urbana em direção as regiões Norte, Leste e Sul. Nota-se também que a expansão para a região Oeste é significativamente menor. No que diz respeito à densidade demográfica, ainda que a população da cidade tenha aumentado significativamente nesse período, São Paulo deixara de ser uma cidade concentrada.[213]

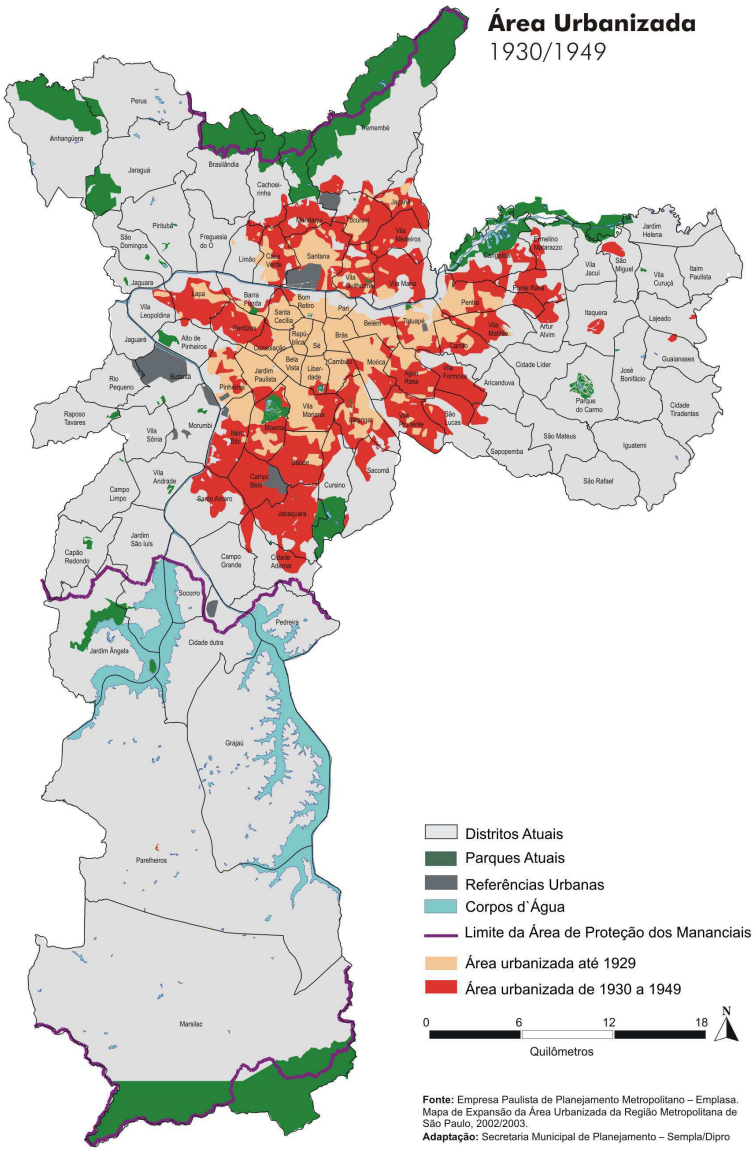


FIGURA 8 - Área urbanizada da cidade de São Paulo (1930 - 1949).[214]

[213] Em 1914 a densidade demográfica da cidade era de 110 hab/ha. Cinquenta anos depois, em 1963, ela havia diminuído pela metade, sendo de 53 hab/ha. Cf. CALDEIRA, Teresa Pires do Rio, op. cit., 2011, p. 218.

[214] HISTÓRICO Demográfico do Município de São Paulo. Disponível em: <http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/index.php>. Acesso em: 13 maio 2016.

Para compreender tais mudanças é preciso considerar não só os impactos da implantação do Plano de Avenidas e da opção pelo modelo de transporte automotivo, mas também o desenvolvimento da legislação urbanística. Segundo Raquel Rolnik, um dos elementos centrais desse processo foi a definição das formas permitidas e proibidas de ocupação do espaço.

> Na história da cidade de São Paulo, e de sua legislação urbanística, esta tensão – legalidade/ilegalidade – esteve sempre presente, fortemente identificada com espaços de alta renda, fortemente regulados, que se contrapões aos espaços populares não regulados ou em desacordo com a lei [...], esta tensão sintetiza o movimento de um mercado imobiliário cuja rentabilidade e ritmo de valorização são definidos por uma dupla lógica: por um lado, são mais lucrativos os agenciamentos espaciais capazes de gerar as maiores densidades e intensidade de ocupação. E por outro, se valorizam os espaços altamente diferenciados e exclusivos.
>
> A intensidade de uso é garantida através do estabelecimento de um território fora da jurisdição da lei, aonde a terra pode se subdividir ao infinito; a condição é não "contaminar" as vizinhanças. Daí decorre um duplo movimento estabelecido pela lei: por um lado garantir a "proteção" de determinados espaços contra a invasão de usos e intensidade de ocupação degradantes, de outro definir uma fronteira, para além da qual estes usos seriam tolerados.[215]

Nesse sentido, as mudanças na legislação urbanística na década de 1930 constituem um bom exemplo do processo descrito pela autora e ajudam a compreender a consolidação da forma centro-periferia. Em 1931 é criado o ato nº 127, que institui a prática de zoneamento na cidade. Os padrões estabelecidos por esse ato buscavam definir, previamente, as características dos distritos urbanos, criar condições para prever os investimentos de infraestrutura, assim como conceder à prefeitura o poder de polícia para regular as formas de ocupação das propriedades privadas. A região dos Jardins, em que se encontravam parte dos empreendimentos da Companhia City, foi prontamente considerada como zona estritamente residencial. Os parâmetros definidos pelo projeto dos bairros jardins ganhavam assim proteção jurídica contra qualquer tipo de alteração.[216]

---

[215] ROLNIK, Raquel. Para além da lei: legislação urbanística e cidadania (São Paulo 1886-1936). In: SOUZA, Maria Adélia A.; SANTOS, Sonia C. Lins; Maria do Pilar C.; SANTOS, Murilo da Costa (Org.). **Metrópole e Globalização-Conhecendo a cidade de São Paulo.** São Paulo: CEDESP, 1999. Disponível em: <raquelrolnik.files.wordpress.com/2013/04/territc3b3rios-negros.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2016.

[216] Ibid.

Concomitante a esse processo temos, em 1934, a promulgação de uma nova versão do Código de Obras, atualizando as disposições do anterior.[217] A principal inovação proposta nesse corpo de leis é a criação de dispositivos que permitiam o reconhecimento, por parte do poder público, de áreas até então consideradas ilegais. Entre as mudanças presentes nesse novo código temos a substituição do conceito de "terrenos situados em lugar afastado" para "terreno situado em vias ou vielas sem melhoramento público". Criam-se assim, mecanismos de regularização dos loteamentos que se formavam nas franjas da cidade, caracterizados pela intensa ocupação do espaço, grande densidade demográfica e autoconstrução. Como aponta Rolnik: "A anistia e o zoning seletivo são duas faces cartografadas em mesma moeda: representam uma estratégia política urbanística em São Paulo que deitou raízes [...]".[218]

Em resumo, São Paulo no início da década de 1950 possuía um aspecto totalmente diferente do apresentado oitenta anos antes. Não se trata apenas de um aumento significativo do número de habitantes e da área ocupada pela cidade, mas também de uma transformação profunda da paisagem urbana e das relações sociais no interior da cidade. A região central se consolidou como centro comercial e de serviços; os bairros próximos e da vertente Sudoeste foram dotados de infraestrutura urbana. Essas áreas são ocupadas, predominantemente, pela classe média e alta.[219] Os parâmetros definidos pela legislação urbanística da cidade ajudam a garantir a constituição de espaços homogêneos do ponto de vista social para a elite paulista, como os Jardins. Para a classe média, a alternativa foi optar por loteamentos um pouco mais distantes do centro ou aderir aos apartamentos residenciais que começavam a se proliferar.[220]

---

[217] Em 1929, foi promulgado o Código de Obras Arthur Saboya, uma consolidação das leis estaduais e municipais sobre a ocupação do espaço. As disposições presentes nesse código de lei buscavam regular as formas de construção nas áreas centrais e adjacentes, definindo as normas de uso do solo, a qualificação dos edifícios e estabelecendo regras referentes a nomenclatura de ruas. O Código de Obras pode ser considerado também como o ponto de partida, do ponto de vista legal, para a verticalização da cidade. Cf. SOUZA, Maria Adélia Aparecida de. Metrópole e paisagem: paisagens, caminhos e descaminhos da urbanização. PORTA, Paula (org.). **História da cidade de São Paulo:** a cidade na primeira metade do século XX. São Paulo: Paz e Terra, p. 517 - 554, 2004, p. 543.

[218] ROLNIK, Raquel. Para além da lei: legislação urbanística e cidadania (São Paulo 1886-1936). In: SOUZA, Maria Adélia A.; SANTOS, Sonia C. Lins; Maria do Pilar C.; SANTOS, Murilo da Costa (Org.). **Metrópole e Globalização-Conhecendo a cidade de São Paulo.** São Paulo: CEDESP, 1999. Disponível em: <raquelrolnik.files.wordpress.com/2013/04/territc3b3rios-negros.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2016.

[219] Ibid.

[220] A disponibilidade de financiamentos tornou mais fácil a aquisição de imóveis para a classe média, que optou, a princípio, pela compra de casas, já que os apartamentos eram muito associados às ideias de cortiço, pobreza, falta de privacidade e liberdade. Essa tendência começa a mudar a partir da década de 1960. Caldeira associa a intervenção do Estado no mercado imobiliário de apartamentos à criação e atuação do Banco Nacional de

No que diz respeito à classe trabalhadora, observa-se o processo contínuo de abandono das áreas centrais em direção aos bairros populares, localizados principalmente nas regiões Norte e Leste. Isso se deu devido a um conjunto de fatores, entre os quais podemos citar a implantação de uma série de normas coibindo as habitações coletivas, a especulação imobiliária nas áreas próximas ao centro em decorrência da ampliação da infraestrutura urbana e a possibilidade para os trabalhadores de, através da autoconstrução na periferia da cidade, sair da condição de aluguel.[221] Ao falar sobre a mudança de sua família para o Parque Peruche, Toniquinho Batuqueiro descreve parte desse processo.

> Aí apareceu o negócio de desocupar porão. Que não podia pobre morar embaixo de porão, aquele negócio todo. Que todo quanto era pobre, branco ou preto, morava no porão. Então não podia! Se vira! E onde é que eu vou morar? Se vira! Compra terreno, vai morar debaixo da árvore, sei lá. E nego começou a sair e os meus saíram pro lado do Peruche. Estavam vendendo barato lá, danaram a comprar lá. De vez enquanto ventava, a casa caia na cabeça dos caras. Mas tinha que ser.[222]

A opção feita pela família do sambista foi idêntica a de muitas outras famílias negras. Como já apontamos, a desagregação dos territórios negros nas regiões centrais é acompanhada pela sua reconfiguração nas áreas periféricas, em especial na região Norte. Em parte, essa escolha se deu pela presença de outras famílias na região, desde as primeiras décadas do século XX. Deve-se considerar também a ação da Frente Negra Brasileira (FNB) na década de 1930 que, dentro do rol das suas ações políticas, comprou terrenos em loteamentos recém-abertos na Casa Verde, Parque Peruche e Cruz das Almas (Freguesia do Ó). O intuito dessa ação era fundar núcleos negros baseados na unidade familiar e na posse da casa própria. O objetivo da FNB era viabilizar à população negra condições sociais mais estáveis. Para a organização, esse era um passo fundamental para atingir a igualdade em

---

Habitação (BNH) e do Sistema Financeiro de Habitação (SFH). CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros:** Crime, segregação e cidadania em São Paulo. São Paulo: Edusp, 2011, p. 225 – 226.

[221] Cf. Ibid., p. 219 – 224. ROLNIK, Raquel. Para além da lei: legislação urbanística e cidadania (São Paulo 1886-1936). In: SOUZA, Maria Adélia A.; SANTOS, Sonia C. Lins; Maria do Pilar C.; SANTOS, Murilo da Costa (Org.). **Metrópole e Globalização-Conhecendo a cidade de São Paulo.** São Paulo: CEDESP, 1999. Disponível em: <raquelrolnik.files.wordpress.com/2013/04/territc3b3rios-negros.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2016.

[222] **Samba à paulista:** fragmentos de uma história esquecida, parte 2. Direção: Gustavo Mello. São Paulo, 2007, 48 min.

relação ao branco. A compra de terrenos não se limitou apenas a essa região, também foram adquiridos lotes na Vila Formosa (Leste) e Bosque da Saúde (Sul).[223]

É importante frisar que o deslocamento da população negra para as regiões periféricas da cidade não foi uma simples mudança de endereço. Implicou toda uma alteração dos regimes de distância entre habitação e trabalho, em relação a amigos e parentes, assim como uma mudança nas relações cotidianas, a perda de pontos de encontro e espaços de sociabilidade que estavam localizados nos antigos territórios negros e na região central.

Um exemplo desse processo são as transformações pelas quais passaram as agremiações carnavalescas. Os cordões, surgidos na década de 1910, caracterizavam-se pela organização a partir de núcleos familiares, profundamente ligados às redes de sociabilidade dos bairros. Os ensaios para o carnaval eram realizados nas casas dos fundadores ou, quando contavam com um número considerável de pessoas, nas ruas próximas.[224] A partir da década de 1950, tais agremiações começam a entrar em declínio e passam a ser substituídas, ao poucos, pelas escolas de samba. Apesar de algumas escolas manterem elementos característicos dos cordões até a década de 1960, sua estrutura, tamanho, forma de organização, relação com a comunidade e com o bairro são substancialmente diferentes. Em primeiro lugar, é importante assinalar a dispersão dessas agremiações pela cidade, em consonância com o processo de periferização.[225] Em segundo lugar, a construção das quadras nesses bairros permite a formação de novos espaços de sociabilidade.[226] Se por um lado isso cria laços de identidade entre as comunidades de cada bairro e suas respectivas escolas, por

---

[223] Cf. ROLNIK, Raquel. Territórios negros nas cidades brasileiras (etnicidade e cidade em São Paulo e no Rio de Janeiro). **Estudos Afro-Asiáticos**, n. 17, 1989, p. 15-16. Disponível em: <raquelrolnik.files.wordpress.com/2013/04/territc3b3rios-negros.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2016.

[224] SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. **Carnaval em branco e negro.** Campinas: Unicamp, 2007, p.124 – 132.

[225] Esse processo é analisado e cartografada por Alessandro Dozena. Para esse autor, há uma relação direta entre a dispersão dos sambistas pela cidade de São Paulo e a fundação de novas agremiações carnavalescas nas regiões Norte, Leste e Sul. A lista de escolas de samba fundadas entre 1930 e 1970 incluem Unidos de Vila Maria, Morro da Casa Verde, Império do Cambuci, Nenê de Vila Matilde, Acadêmicos do Tatuapé, Acadêmicos do Ipiranga e Imperador do Ipiranga. DOZENA, Alessandro. **A geografia do samba na cidade de São Paulo**. São Paulo: Fundação Polisaber, 2011, p. 77 – 87.

[226] Ibid., p. 79 - 80. O Camisa Verde e Branco e o Vai-Vai são as principais exceções em relação ao processo descrito. Embora a comunidade que os formaram tenha se dispersado pela cidade, mantiveram suas sedes nos bairros próximos ao centro, os antigos territórios negros, Barra Funda e Bexiga respectivamente. Além disso, foram fundados como cordões carnavalescos e assim se mantiveram até a década de 1970.

outro propicia experiências ligadas ao universo do samba muito mais fragmentadas do que no período anterior.

Diante de tudo o que foi dito, o que mais chama atenção na narrativa proposta no lado A do disco *Plínio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro* é a menção a locais e práticas culturais que se desestruturaram com a consolidação da cidade como metrópole, a partir da forma centro-periferia. São referências ao jogo da tiririca, ao largo da Banana, aos bailes nos porões do Bexiga, à praça da Sé do início do século XX. Nossa hipótese é que tal fato se deva à busca em construir outra imagem da cidade, distinta da visão hegemônica na década de 1970. Tentaremos comprová-la no capítulo a seguir, a partir da análise das faixas do lado A.

# 4. SAMBA À PAULISTA

Todos cantam, todos falam
Mas esquecem o principal
A tristeza do sambista
É não ter carnaval
Sua própria fantasia
E um barraco em condição
Pra não ver a realidade
No desfile da ilusão

**Geraldo Filme**

Procuramos, nos dois primeiros capítulos, reconstruir o itinerário percorrido pelos quatro artistas até a gravação de *Plínio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro*. Discutimos a estrutura do disco e suas particularidades. Nossa intenção era compreender o processo de elaboração da obra, de analisar como as experiências de vida e referências artísticas distintas foram sendo combinadas ao longo de uma série de trabalhos conjuntos. Para tanto, lançamos mão da análise de fontes variadas como depoimentos, reportagens, críticas de teatro e música. Durante todo esse processo um fato chamou-nos atenção: o silenciamento sistemático dos três sambistas.

Ao nos debruçarmos sobre as fontes impressas, notamos que em seu conjunto elas privilegiavam a figura de Plínio Marcos. A ele foi concedida a palavra, o direito de se expressar. O mesmo não pode ser dito em relação aos sambistas. Ao analisarmos as críticas a *Humor Grosso,* apontamos para esse fato e a consequente invisibilidade de Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro na construção do espetáculo. A crítica ao disco adotou uma postura semelhante, como podemos observar no texto de Tárik de Souza.

> "Eu conto histórias das quebradas do mundaréu [...]. da gente que só berra da geral, sem nunca influir no resultado." Com esta exaltada abertura, o teatrólogo Plínio Marcos descreve o ambiente onde nasceram os astros de seu primeiro LP: Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro.
>
> Além de estreantes, os três sambistas, ligados pelas histórias contadas por Plínio, falam de um assunto quase inédito no mercado da música popular brasileira: o chamado samba paulista. Apesar de distribuídos pelas ruas menos nobres do centro e dos subúrbios afastados, como no Rio, os sambistas de São Paulo, principalmente os das áreas menos intelectualizadas, nunca foram divulgados – ao contrário dos cariocas.

> Ditados antigos - Sozinho, *Nas Quebradas do Mundaréu*, evidentemente, não pode redimir tantas injustiças. Mas, ao menos, sob o inegável apoio da fama de Plínio Marcos, o disco denuncia, com eloquência, a inexplicabilidade da omissão: Geraldão da Barra Funda, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro são impecáveis e originais [...].[227]

O cerne do texto é a omissão do mercado no que diz respeito ao "chamado samba paulista". Também destaca o desconhecimento do grande público em relação aos sambistas de São Paulo. A comparação com o Rio de Janeiro é inevitável, na medida em que representa o paradigma de sucesso do gênero musical. Na década de 1970, em especial, há um movimento de retomada das supostas raízes desse samba. É dentro desse contexto que temos, por exemplo, a gravação dos LPs de sambistas como Cartola, Donga, Monarco, Dona Ivone Lara, entre outros.[228] Tárik de Souza faz menção a esse cenário ao comparar a situação dos sambistas cariocas e dos paulistas.

Isso posto, era de se esperar que o crítico exaltasse a participação dos sambistas no disco. Em certa medida ele o faz ao chamá-los de astros, impecáveis e originais. Contudo, não lhes é concedido o crédito pela iniciativa da obra. Segundo Tárik de Souza, trata-se de um LP de Plínio Marcos, são suas as intervenções que dão unidade ao disco e sua a fama que assegura sua existência.

Tais considerações nos levam a uma questão fundamental: quem é o protagonista nessa obra? Tangenciamos o mesmo problema ao analisarmos as mudanças decorrentes da gravação do disco em comparação ao espetáculo *Humor Grosso*. Ao examinar o título e o encarte, apontamos para uma escolha deliberada de conferir ao dramaturgo o papel central, muito embora as contribuições dos sambistas não fossem negadas. Atribuímos isso à condição de mercadoria do disco e à perspectiva de ampliação do público consumidor por parte da gravadora.

É preciso considerar, no fim das contas, que o silenciamento sistemático dos sambistas e o protagonismo conferido ao dramaturgo são partes do mesmo problema. Dentro de uma sociedade estruturalmente racista e de classes, Plínio Marcos era o mediador possível para

---

[227] SOUZA, Tárik de. O samba paulista. **Revista Veja,** São Paulo, 08 maio 1974. In: VEJA acervo digital. Disponível em: http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx. Acesso em: 20 jan. 2016.

[228] Cf. AUTRAN. Margarida. Samba, artigo de consumo nacional. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Anos 70:** ainda sob a tempestade, p.71 - 77. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

“revelar” ao mercado e ao público paulista um determinado tipo de samba produzido na cidade. Sua condição de branco garantia a ele o direito de falar do outro, no caso em questão, o direito de contar a história dos sambistas negros.[229] Seu trânsito pelo meio artístico e pelos veículos de comunicação – a despeito de sua origem social e posições políticas contundentes – garantia a amplitude do que dizia.

Em muitas situações, o próprio dramaturgo assumiu essa posição de mediador sem problematizar o protagonismo conferido a ele, como deixa entrever algumas das fontes citadas. Isso não quer dizer que Plínio Marcos desconsiderasse por completo a questão racial. No decorrer da pesquisa encontramos dois textos em que ele aborda diretamente o tema. Em uma crônica intitulada “O profeta enganador ou enganado”, debate a questão da apropriação cultural do universo das escolas de samba por indivíduos brancos e burgueses. Já em “Queremos uma lei santa” faz uma crítica violenta à Rede Globo pelo uso do *black face* na novela *Cabana do Pai Tomás* e a falta de espaço dos atores negros nos meios de comunicação.[230] Para além da existência desses textos e das posições pessoais do autor, o que estamos afirmando é que a forma como ele desempenha a função de mediador contribuiu, mesmo que de forma não intencional, para o processo de *invisibilização*[231] do negro em uma sociedade racista e de classes.

---

[229] Pensar as relações sociais em uma sociedade estruturalmente racista implica ir além da compreensão dos estereótipos criados sobre o negro e as formas de discriminação e subordinação dessa população. É preciso considerar também a construção sócio-histórica e relacional do “ser branco” nessa sociedade, assim como o conjunto de privilégios que tal posição concede ao sujeito branco em seu interior. Entre eles, podemos citar a invisibilização da identidade branca, a branquitude, e sua transformação em padrão normativo. Cf. SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”:** Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulista. 122 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 17 – 30. É justamente essa posição que confere o poder de falar sobre o “outro”, que transforma a cultura negra em objeto de estudo ou de admiração, dado o seu exotismo em relação aos padrões culturais brancos vigentes e que não são vistos como tais. Em certo sentido, a branquitude opera como o Orientalismo nos termos propostos por Edward Said. “O Orientalismo é postulado sobre a exterioridade em relação ao que descreve. Nunca é demais enfatizar essa ideia. O Orientalismo é postulado sobre exterioridade, isto é, sobre o fato de que o orientalista, poeta ou erudito, faz o Oriente falar, descreve o oriente, esclarece os seus mistérios por e para o Ocidente.” SAID, Edward. **Orientalismo:** O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 51.

[230] Os dois textos foram publicados no jornal Ultima Hora em 1969. “O profeta enganador ou enganado” encontra-se reproduzido na integra em: MARCOS, Plínio. **História das quebradas do mundaréu.** Rio de Janeiro: Nórdica, 1973. “Queremos uma lei santa” em: CONTRERAS, Javier Aranciba; MAIA, Fred; PINHEIRO, Vinícius. **A crônica dos que não tem voz**. São Paulo: Boitempo, 2002.

[231] Embora a palavra invisibilização não exista na norma culta, ela faz muito mais sentido do que invisibilidade, pois marca – na declinação - que esse “ser invisível” só ocupa o lugar de invisibilidade por um processo social. Essa ideia e o uso do termo vêm sendo desenvolvido dentro do movimento negro, em especial pelas feministas negras. Como exemplo desse processo podemos citar o texto “Sobre Negritude e amor próprio”, de Mariana

Feitas essas considerações, temos que ter cautela. Se nos ativermos apenas à crítica do protagonismo conferido a Plínio Marcos podemos incorrer no erro de acentuar a invisibilidade de Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro no que diz respeito à construção do disco. O fato de não terem espaço nos meios de comunicação, de serem colocados em segundo plano, não significa que não tenham um lugar de fala dentro da obra, uma participação ativa na sua elaboração, como demonstra o depoimento de Toniquinho Batuqueiro.

> Escrevia lá a peça dele. Amanhã vai ter a leitura da peça na, teatro não sei o quê [...]. Ele narrava a peça, né? Narrava literatura [...]. Parava um pouquinho, daqui até ali entrava uma música. "Geraldo você entra aqui" [...]. "Zeca, você entra aqui" [...]. "Toniquinho, você entra aqui". Entendeu? Cada um de nós tínhamos que se virar, dentro da peça do Plínio Marcos. Ele só escrevia e contava a história. E dizia a você que tinha que entrar naquele espaço, quando era pra você entrar tinha que entrar com música. "Se vira, você não é compositor?" "Sou". "Então, se vira". Tá entendendo? Ai de você se levasse uma música que não tinha a ver com texto, tava ferrado. Se ia ouvir até a orelha ficar vermelha.[232]

Embora fique explícita a função de direção exercida pelo dramaturgo, é importante perceber que, no que tange a parte musical, os sambistas tinham autonomia de criação. Da composição das canções a montagem do repertório. Não podemos desconsiderar, portanto, o fato de que em um disco como esse – que se propõe a contar a história do samba na cidade de São Paulo – as canções desempenham um papel fundamental. Da mesma forma, temos que considerár as canções como um espaço profundamente permeado pela fala desses sambistas.

Precisamos, portanto, empreender a análise das canções. Compreender que elementos elas propõem para a construção do processo de identificação, de uma narrativa sobre a história do samba paulista. Ao fazer isso, encontraremos as vozes dos sambistas plasmadas nas letras, nas estruturas melódicas e rítmicas de suas canções. Como aponta Luiz Tatit:

> O cancionista mais parece um malabarista. Tem o controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, como se para isso não despendesse qualquer esforço [...]. Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa, natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial [...]. No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito mas a maneira de

---

Barbosa, e "A invisibilização política da mulher negra", de Luka Franka, ambos disponíveis no site Blogueiras Negras. BLOGUEIRAS Negras. Disponível em: < http://blogueirasnegras.org/>. Acesso em: 25 maio 2016.

[232] BATUQUEIRO, Toniquinho. Entrevista concedida ao projeto Samba e Cidadania em ago. 2001. São Paulo, v. 3. Acervo Instituto Cultural Samba Autêntico. Registro em Áudio.

> dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes grandioso.
>
> E na junção da sequência melódica com as unidades linguísticas, ponto nevrálgico de tensividade, o cancionista tem sempre um gesto oral elegante [...]. Seu recurso maior é o processo entoativo que se estende a fala ao canto. Ou numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto.[233]

As reflexões propostas por esse autor sobre a forma como atua o cancionista nos fornecem um arcabouço metodológico para a análise das canções. Permite-nos identificar os signos utilizados na sua construção e como são estruturados. Mas é importante ressaltar que Tatit não se propõe a refletir sobre o lugar social de fala do cancionista. Suas preocupações e referenciais teóricos o levam a outro campo de análise. Por isso, para pensar não só a dimensão estrutural da canção, mas sua relação com os sujeitos que a produzem – inseridos em uma determinada sociedade e momento histórico –, temos que nos remeter, novamente, às considerações feitas por Mikhail Bakhtin.

> Todo signo [...] resulta de um consenso entre indivíduos socialmente organizados no decorrer de um processo de interação. Razão essa pela qual *as formas do signo são condicionadas tanto pela organização social de tais indivíduos, como pelas condições em que a interação acontece* (grifo do autor). Uma modificação destas formas ocasiona uma modificação do signo.[234]

Para ele, portanto, os signos são elementos socialmente produzidos, fruto das interações sociais em determinados contextos e relações sociais. Na medida em que se articulam em redes de significados constituem não só linguagens, mas também formas de compreensão da realidade. É dentro dessa perspectiva que Raymond Williams definirá cultura como sistemas de significações realizados[235], definição que nos permite, segundo ele:

> [...] abrir espaço para a discussão de qualidades específicas desses sistemas significativos manifestos e de suas relações com aquilo que pode ser encarado como outros sistemas, políticos, econômicos e geracionais. Porém, por mais dificuldade que isso ofereça, deve continuar a existir um controle teórico sobre todo tipo de ênfase em que esses sistemas de significações manifestos – que muitas vezes são especializados e, pois, praticados muito diretamente, com seus próprios sistemas de sinais e sistemas de signos locais – sejam necessariamente, quaisquer que sejam as variações de direitura e de distância, elementos daquele sistema de significações

---

[233] TATIT, Luiz. **O Cancionista:** composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2012, p. 09.

[234] BAKTHIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem.** São Paulo: Hucitec, 2009, p. 45.

[235] WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 206.

> mais amplo que é a condição de qualquer sistema social e com o qual, na prática, eles de maneira precisa compartilham seu material.[236]

Por isso tentaremos, a partir da análise das canções, não só identificar e analisar os elementos que produzem a fala no canto. Pretendemos também refletir sobre quem é esse sujeito que fala e sobre o lugar de onde fala e produz uma narrativa sobre a história do samba em São Paulo.

Isso posto, devemos considerar que a palavra falada ou escrita não são as únicas ferramentas para se contar uma história. A arte de narrar esteve, e em muitos lugares ainda está, fortemente associada à música e a canção. Aqui também se mantém a relação que estabelecemos entre o narrador e a experiência.[237] As escolhas feitas no processo de composição dessas canções remetem a à trajetória de vida desses sambistas, as suas referências musicais e, em última instância, culturais. Remeter não significa determinar. É preciso ter isso em mente para evitar o equívoco de uma análise mecânica do processo de composição. Há que se levar também em conta – nessa análise – os diversos trechos musicais que acompanham as intervenções de Plínio Marcos. Esses pequenos fragmentos, células rítmicas, são indicativos de práticas culturais que, dentro da narrativa proposta no disco, estabelecem marcos para a construção de uma especificidade do samba produzido em São Paulo. Sendo assim, é preciso ir adiante. Como diz o narrador: "Com licença dos mais velhos, vamos de samba".[238]

## 4.1 SÃO PAULO TERREIRO DE SAMBA

Definido os parâmetros e diretrizes que orientarão as análises das canções e das intervenções do narrador, temos que nos debruçar sobre as faixas do lado A. Já dissemos que nelas predominam referências à cidade de São Paulo. São feitas alusões a determinados locais

---

[236] WILLIAMS, Raymond, op. cit., 1992, p. 207.

[237] Retomamos aqui a perspectiva de Walter Benjamin sobre o tema. Ver capítulo 2.

[238] MARCOS, Plínio et al. **Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro**. Rio de Janeiro: Warner, 2011. 1 CD. Reedição do LP gravado em 1974. Faixa 1.

da cidade, praticas sociais e personagens. Em conjunto, esses elementos constroem uma determinada imagem da cidade. Como vimos no capítulo anterior, tais referências remetem a uma cidade ainda concentrada. A canção que abre o disco, "Tiririca", constitui um bom exemplo desse processo.

> Tiririca
>
> A
>
> É tumba, moleque tumba
> É tumba pra derrubar
> Tiririca, faca de ponta
> Capoeira quer te pegar (2x)
>
> B
>
> Dona Rita do tabuleiro
> Quem derrubou meu companheiro? (2x)
> Abre a roda minha gente
> Que o batuque é diferente (5x)[239]

Ela foi gravada pela primeira vez em *Balbina de Iansã*, porém com o título de "Tumba moleque, tumba".[240] A mudança do título obviamente colocou o jogo da tiririca em evidência. Outra diferença importante entre os álbuns é o fato de que no encarte de *Balbina de Iansã* a canção é descrita como sendo "tradicional" e "recolhida" por Geraldo Filme.[241] Já em *Plínio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro* o sambista é apontado como o compositor, além de seu intérprete. Independente da questão da autoria é válido supor que a canção esteja ligada a uma série de experiências vividas por Geraldo Filme em sua infância, ao percorrer as ruas da cidade. Para compreender tais vínculos é necessário, em primeiro lugar, analisar a canção.

"Tiririca" pode ser dividida em duas partes, formando assim duas quadras de versos.[242] As quadras, por sua vez, articulam unidades de sentido que em conjunto constroem uma cena.

---

[239] MARCOS, Plínio et al. **Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro**, op. cit.

[240] A canção "Vou sambar n'outro lugar" passou pelo mesmo processo. Em *Balbina de Iansã* foi gravada com o título de "Terreiro da escola".

[241] Sobre o uso dos termos "tradicional" e "recolher" ver nota 72, capítulo 1.

[242] É importante assinalar que nesse ponto específico discordamos das análises feitas por Bruna Queiroz Prado e André Augusto de Oliveira Santos sobre essa canção. Os dois autores sustentam que "Tiririca" é composta por três partes e não duas. Cf. PRADO, Bruna Queiroz. **A passagem de Geraldo Filme pelo "samba paulista":** narrativas de palavras e música. 226 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Unicamp, Campinas,

Estamos considerando não apenas o texto da canção, mas a sua relação com a melodia. É dentro dessa relação, como veremos, que se estrutura o processo de tematização e a reconstrução – para o ouvinte – do jogo de tiririca.[243] Observemos como isso se dá na primeira parte.

A

É tumba, moleque tumba
É tumba pra derrubar
Tiririca, faca de ponta
Capoeira quer te pegar (2x)[244]

Chama atenção a repetição da palavra "tumba" nos versos iniciais. No primeiro, ela aparece precedida pelo verbo ser, conjugado na terceira pessoa do presente do indicativo. Trata-se de uma afirmação. Mas a quem ela se dirige? Encontramos a resposta no mesmo verso, pois a palavra "tumba" é repetida após o substantivo "moleque". Ele é o sujeito para quem o eu lírico faz a afirmação. Porém, o significado dessa palavra – dentro do contexto da canção – só se torna explícito no verso seguinte. A utilização da preposição "para", em sua forma coloquial, define sua finalidade ao estabelecer a relação entre "tumba" e o verbo "derrubar". Tal relação é reforçada pelo uso do verbo ser, conjugado novamente na terceira pessoa do presente do indicativo. Diante disso, podemos concluir que se trata de um golpe, provavelmente um tipo de rasteira.[245]

---

2013, p. 134. SANTOS, André Augusto de Oliveira, op. cit., 2015, p. 137. Discordamos dos autores devido ao fato de que, apesar das relações harmônico-melódicas do que eles chamam de parte B e C serem diferentes, no todo elas parecem afirmar uma mesma ideia. A suposta parte B se dirige à região da subdominante enquanto a dita parte C retorna ao centro tonal predominante na canção, ou seja, elas são partes de um mesmo desenvolvimento musical, algo que denominamos apenas de parte B. Como veremos na análise da canção essa relação de complementaridade as supostas partes B e C se sustenta também do ponto de vista do sentido construído pela letra. Desse modo, tanto musical quanto poeticamente todo esse trecho da canção pode caracterizando como uma única parte.

[243] Segundo Luiz Tatit: "Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos na subdivisões dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e recorrência. [...] A tematização melódica é um campo sonoro propício às tematizações linguísticas ou, mais precisamente, às construções de personagens (baiana, malandro, *eu*) de valores-objetos (o país, o samba, o violão) ou , ainda, de valores universais (bem/mal, natureza/cultura, vida/morte, prazer/sofrimento, atração/repulsa)". TATIT, Luiz. **O Cancionista:** composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2012, p. 22-23.

[244] MARCOS, Plínio et al. **Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro**, op. cit..

[245] Santos, ao analisar a canção chega a uma conclusão similar. Embora associe primeiro o significado de "tumba" a pedra sepulcral. SANTOS, André Augusto de Oliveira, op. cit., 2015, p. 139.

Somente no terceiro verso é feita uma referência direta ao jogo da tiririca, associado à imagem da faca de ponta. Ela remete à ideia de perigo, na medida em que a faca constitui um objeto que pode ferir, assim como o golpe descrito nos versos anteriores. Essa noção de perigo iminente se concretiza no último verso com a referência a um oponente, o "capoeira". Ele é o sujeito capaz de causar dano à personagem a quem se dirige, o "moleque".

Deixemos de lado, por um momento, os aspectos ligados à letra e observemos os aspectos vinculados mais à canção. Nosso ponto de partida é a análise dos tonemas utilizados por Geraldo Filme em "Tiririca".[246] No primeiro e terceiro verso temos o efeito descendente, já no segundo e quarto o de suspensão. Isso cria um movimento interessante, posto que a continuidade sugerida no segundo verso é parcialmente resolvida no terceiro, sendo recolocada novamente no quarto verso. Junta-se a isso, o fato de que a rima dessa quadra é construída a partir da estrutura ABCB. Mais precisamente, a partir dos verbos "derrubar" e "pegar". Ou seja, coincidem com os tonemas que levam ao efeito de suspensão. Eles intensificam a ideia de perigo que identificamos ao analisar a letra.

Isso posto, vale a pena observar a posição do eu lírico. A utilização da terceira pessoa do singular indica que se trata de um observador, alguém externo a cena descrita. Porém, um observador que participa de alguma forma dela, já que se dirige a uma das personagens envolvidas, o "moleque". Não se trata apenas de descrever o perigo que há no jogo da tiririca, mas sim de avisar essa personagem em relação a ele. Essa hipótese ganha força com a análise da segunda parte da canção.

B

Dona Rita do tabuleiro
Quem derrubou meu companheiro? (2x)
Abre a roda minha gente
Que o batuque é diferente (5x)[247]

---

[246] Segundo Luiz Tatit "Os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação. Com apenas três possibilidades físicas de realização (descendência, ascensão ou suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz. Assim, uma voz que inflete para o grave, distende os esforço de emissão e procura o repouso fisiológico, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado. Uma voz que busca a frequência aguda ou sustenta sua altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere continuidade (no sentido de prossecução), ou seja, outras frases devem vir em seguida a título de complementação, resposta ou mesmo como prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas de toda sorte". TATIT, Luiz, op. cit., 2012, p. 21-22.

[247] MARCOS, Plínio et al. **Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro**, op. cit.

Os versos que abrem a quadra introduzem uma personagem nova à cena, Dona Rita do tabuleiro. A alcunha da mulher revela sua ocupação e, ao mesmo tempo, fornece um indício do espaço em que ocorre o jogo da tiririca. O tabuleiro era a peça utilizada – principalmente por mulheres negras – para vender quitutes nas ruas da cidade. Desde meados do século XIX o comércio de rua em São Paulo era exercido por negros escravizados, na condição de escravos de ganho, ou negros forros. Parte dessas atividades era desempenhada pelas mulheres, sobretudo no que diz respeito à venda de alimentos, acondicionados nos tabuleiros.[248] A abolição da escravidão, em 1888, não alterou esse quadro, pelo contrário, intensificou-o. A exclusão da população negra em relação ao mercado de trabalho formal, como vimos, forçou-a a buscar outras formas de sobrevivências dentro da cidade, principalmente ligadas a trabalhos manuais e de baixa remuneração. Para as mulheres negras o trabalho doméstico e a venda de alimentos nas ruas tornaram-se as principais atividades.[249] Moraes chama atenção para a coerção exercida pelo poder público, na passagem do século XIX para o XX, sobre o comércio de alimentos, assim como a presença cada vez mais forte de imigrantes trabalhando como ambulantes nas ruas.[250]

Mesmo assim, é válido supor que a presença de mulheres negras vendendo seus quitutes em tabuleiros ainda era comum nas primeiras décadas do século XX. Tal presença é assinalada em outros sambas de Geraldo Filme, como em "São Paulo menino grande": "Não vejo a sua mãe preta/ Na rua com seu pregão/ Cafezinhos quentinho, sinhô/ Pipoca, pamonha, pirão/ Lembrar, deixa eu me lembrar".[251] Também há referências em depoimentos de outros sambistas, como Fernando Penteado: "Então, pra nós hoje não é novidade. Ah, hoje a mulher

---

[248] Cf. JESUS, Edson Roberto. Bambo samba. In: **Histórica**: Revista on-line do arquivo público do estado de São Paulo, ano 6, v. 40, p. 11 – 20, 2010. Disponível em: < http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br>. Acesso em: 03 maio 2016.

[249] Cf. SANTOS, Carlos José Ferreira. **Nem tudo era italiano:** São Paulo e pobreza (1890 – 1915). São Paulo: Annablume, 1998. ROLNIK, Raquel. Territórios negros nas cidades brasileiras (etnicidade e cidade em São Paulo e no Rio de Janeiro). In: **Estudos Afro-Asiáticos**, n. 17, 1989. Disponível em: <raquelrolnik.files.wordpress.com/2013/04/territc3b3rios-negros.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2016.

[250] Cf. MORAES, José Geraldo Vinci de. **As sonoridades paulistanas:** A música popular na cidade de São Paulo, final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1997, p.60 - 63.

[251] Cf. FILME, Geraldo. **Geraldo Filme.** São Paulo: Estúdio Eldorado, 1980. Faixa 9.

sustenta a sua família. Não, mulher negra sempre sustentou a família. (...) Minha vó, em 1920, já saía pra trabalhar, pra sustentar a família”.[252]

Essas vendedoras escolhiam como pontos de venda locais de grande concentração de pessoas. O eu lírico da canção se dirige justamente a uma delas, Dona Rita do tabuleiro, para formular a questão: “Quem derrubou meu companheiro?”. Como dissemos, trata-se de um indício sobre o espaço em que ocorre a cena descrita, o jogo de tiririca. Podemos pensar em uma praça ou largo, locais em que mulheres como a personagem costumavam trabalhar.

Nota-se também, nessa passagem, uma mudança de postura do eu lírico. Ele abandona a condição de observador externo para se tornar uma personagem ativa na cena. Sua pergunta refere-se a alguém próximo a ele, fato indicado tanto pelo uso do pronome possessivo quanto pela palavra companheiro. Esses elementos configuram uma relação de proximidade entre ele e aquele que foi derrubado. Na quadra anterior, o aviso de perigo que identificamos dirigia-se a uma personagem aparentemente sem vínculos, simplesmente o “moleque”. A ação enunciada na primeira parte da canção se completa, posto que o alerta feito foi em vão. Fato esse indicado pela pergunta feita pelo eu lírico. Porém a tensão é mantida.

Isso porque, as inflexões que finalizam as frases entoativas nos dois primeiros versos tendem novamente ao agudo. Prevalece o efeito de ascensão e a sugestão de continuidade, intensificada pela repetição desses versos.[253] Como indica a figura a seguir.

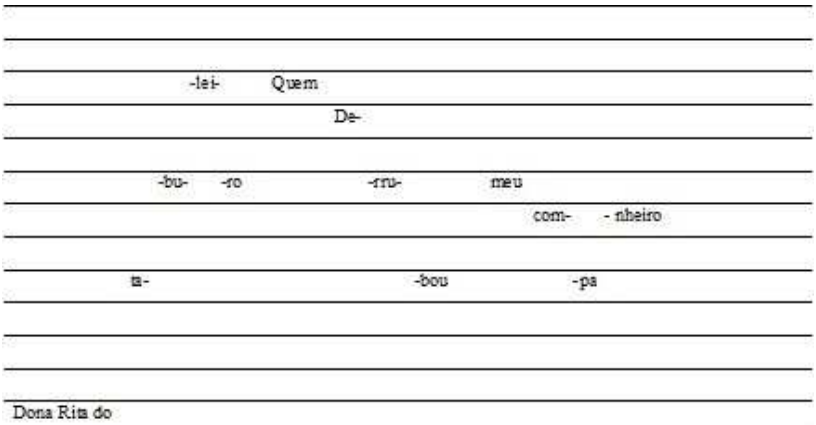


FIGURA 09 – “Tiririca” (trecho 1).

[252] Cf. **Samba à paulista:** fragmentos de uma história esquecida, parte 1. Direção: Gustavo Mello. São Paulo, 2007, 48 min.

[253] Cf. TATIT, Luiz, op. cit., 2012, p. 22.

A resolução só se dá nos dois últimos versos: “Abre a roda minha gente/ que o batuque é diferente”. Aqui, os tonemas criam o efeito contrário, de descendência, reiterando uma posição de maneira categórica.[254]

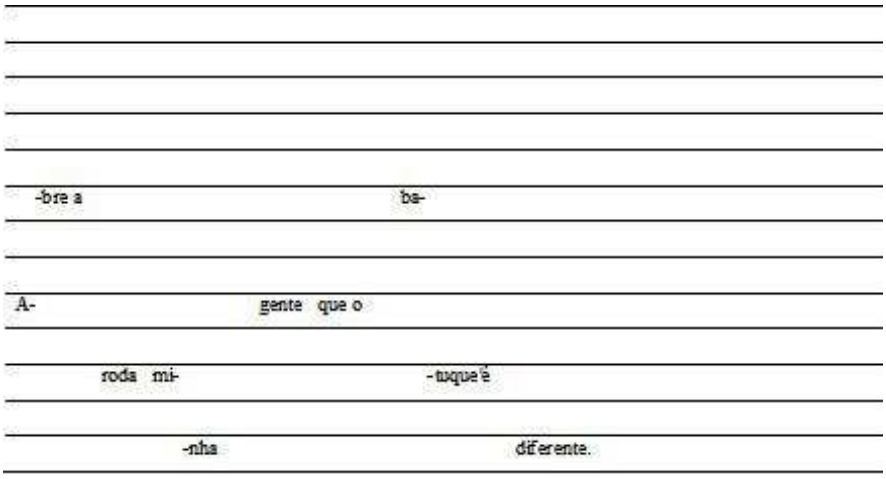


FIGURA 10 – “Tiririca” (trecho 2).

Isso é potencializado pela repetição desses versos cinco vezes, até a música se encerrar em *fade out*. A própria estrutura das rimas na segunda parte, AABB, parece reforçar o caráter de resposta dos versos finais a tensão criada nos dois primeiros. A resolução proposta é, no fim das contas, a intervenção direta do eu lírico no jogo da tiririca. É como se ele comprasse a briga do companheiro que foi ao chão.

Esse movimento é explicitado na ordem dada no terceiro verso, “Abre a roda minha gente”, e no último, “Que o batuque é diferente”. Toniquinho Batuqueiro, em um depoimento concedido a Santos, cita versos quase idênticos ao falar do samba duro.

> “O samba virou batucada/ que o samba virou batucada/ que o samba virou...”. Esse é samba o duro. (canta) “Abre a roda meninada que o samba virou... o samba virou batucada, que o samba virou” [...]. Esse é o samba duro, só entra quem sabe. Se virar batucada [...].Tem coragem entrar lá. É dois valente, valente, mas valente mesmo, valente pra não deixar dúvida. Pegava o osso que saía até fogo. Pegava o osso que saía até fogo. E pra vorta aqui. Humm bobiá senão... se num vai entrar na roda, vai? Se a polícia chegasse, aquele que táva na pior agradecia: “ – Graças a Deus que a polícia chegou”. Isso é samba de valente. Quando era samba duro... nego num

[254] Ibid., p. 21.

> entrava na roda, se entrasse tinha que jogar pesado, ou então, servia de sparring pros caras.[255]

Ao longo de sua fala ele diferencia o jogo da tiririca, compreendido como atividade lúdica, do samba duro, descrito como um confronto de fato entre "dois valentes". No trecho citado, a diferenciação entre um e outro é marcada pela introdução dos versos "abre a roda meninada/ que o samba virou batucada". Nesse caso, a mudança do samba para a batucada – ou samba duro – é indicada pelo verbo "virar". Na canção "Tiririca" os dois últimos versos parecem ter a mesma função. Porém, essa passagem é realizada através da afirmação contida no último verso: "Que o batuque é diferente".

A descrição do jogo da tiririca contida nessa canção, assim como o movimento realizado pelo eu lírico – de observador externo a participante ativo da roda – é reforçado por um elemento bastante específico. Há um investimento de Geraldo Filme nos ataques consonantais, produzindo – como já indicamos – o que Tatit define como processo de tematização.[256] Essa forma adotada em "Tiririca" não se repete nas demais canções. Além disso, é importante notar que acentuação dada por Filme, ao valorizar as consoantes, cria um efeito bastante interessante em relação à estrutura rítmica da canção.

"Tiririca" se organiza a partir do compasso 2/4. Essa divisão é reforçada pela repetição rítmica realizada tanto pelo surdo quanto pelo violão. Entretanto, escutemos a divisão dada pelo sambista na palavra "tumba", ao final do verso "É tumba, moleque tumba": a sílaba "tum" é atacada na última semicolcheia do compasso; a sílaba "ba", na segunda semicolcheia do compasso seguinte. Trata-se de um movimento contramétrico.[257] Como se trata de algo que se repete ao longo de toda a canção, podemos considerar a hipótese de que não é um acaso, mas algo que constitui parte de sua estrutura, portando assim um significado. Para formularmos uma possível interpretação sobre essa característica temos que considerar, nos termos apresentados por Muniz Sodré, a relação entre ritmo e movimento.

> Ritmo é a organização do tempo do som, aliás uma *forma temporal* sintética, que resulta da arte de combinar as durações (o tempo capturado) segundo convenções

---

[255] Apud. SANTOS, André Augusto de Oliveira, op.cit., 2015, p. 180.

[256] TATIT, Luiz, op. cit. 2012, p. 22 – 23.

[257] Cf. SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). 2. ed. ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 29-30.

> determinadas. Enquanto maneira de pensar durações, o ritmo musical implica uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo o tempo, como constitui a consciência. [...] Como todo ritmo já é uma síntese (de tempos), o ritmo negro é uma síntese de sínteses (sonoras) [...]. Diz o musicólogo Kwabena Nketiz: "Em termos africanos, referir-se à música através da atividade da dança é tão válido quanto escutá-la contemplativamente, pois quando o movimento ultrapassa a simples articulação da batida para chegar ao emprego de sequências ordenadas de movimentos corporais como a dança, intensificam-se a resposta adequada e o envolvimento consciente". [...] Na cultura negra [...] a interdependência da música com a dança afeta as estruturas formais de uma e de outra, de tal maneira que a forma musical pode ser elaborada em função de determinados movimentos de dança, assim como a dança pode ser concebida como uma dimensão visual da forma musical.[258]

Tendo isso em vista, temos que lembrar que o objetivo principal do jogo da tiririca era derrubar o oponente na roda, principalmente através de rasteiras. Para tanto, é fundamental que o movimento executado fosse feito quando ele não estivesse com os pés firmados no chão. Sendo a tiririca jogada no ritmo de sambas, é lícito supor que o momento mais propício para um golpe como esse era justamente quando o adversário estivesse transferindo o peso do corpo de um pé para o outro. A acentuação dada por Geraldo Filme condiz justamente com tais momentos, fora tanto dos tempos principais do compasso, quanto da sua principal subdivisão, o contratempo. Isso confere à música o balanço característico da dança, assim como assinala o momento ideal para o golpe.

Diante do que foi exposto até aqui, podemos retomar a questão do vínculo entre a canção e as experiências vividas por Geraldo Filme. No programa *Ensaio*, ao relembrar alguns momentos de sua infância, o sambista assim se refere às rodas de tiririca:

> A tiririca, então a tiririca é o jogo da pernada né. Aí, naquela brincadeira, na época não podia fazer samba na rua em São Paulo, aí fazia samba e ia em cana. A gente já saía, quem conseguia né, uma moeda de dois mil reis, que é dinheiro pra chuchu rapaz na época, no bolso porque sabia que quem cantava samba ia preso, pra pagar a carceragem. [...] Aí começa, aí como não tinha instrumento, a palma da mão, uma lata de lixo, caixa de engraxate, tudo que desse som servia. Ah, aí a gente armava a roda, armava a roda e ficava brincando de pernada lá até os homem chegar entende? Aí quando os homem chegava acabava a roda. Ah véio, era pra derrubar mêmo, era brincadeira pesada meu irmão. Aí caí, caí, caí, derrubei também, não sou melhor do que os outros não. Tinha uns caras da perna boa, viu? Que não dava pra escapar da perna deles não. Olha tinha vários, o Sinval, que tá ainda hoje, do império do Cambuci, Guardinha, Pato N'água, Perdigão. Tinha uma leva deles aí que é... pra derrubar na roda era difícil.[259]

---

[258] SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo.** Rio de Janeiro: Maud, 2007, p. 19 – 22.

[259] **Ensaio:** Geraldo Filme. Direção: Fernando Faro. São Paulo: Fundação Padre Anchieta, 1992, 53 min.

Os indícios sobre o local em que se passa a cena descrita na canção parecem ter respaldo nas memórias de Filme. O jogo da tiririca era uma prática comum nas ruas de São Paulo na primeira década do século XX. Ao falar sobre o acompanhamento musical dessas rodas o sambista faz menção à outra atividade de trabalho, a de engraxar sapatos. Os engraxates a quem se refere são, muito provavelmente, meninos e adolescentes que – sem um ponto fixo como um salão ou cadeira de engraxate – perambulavam pelas ruas da cidade em busca de clientes. As praças e largos da cidade, como a Praça da Sé e do Correio, eram seus locais preferidos. Nas horas de ócio, aproveitavam para improvisar sambas e jogar tiririca.[260] A presença de Geraldo Filme nessas rodas é confirmada por Toniquinho Batuqueiro no depoimento prestado a Santos.

> Geraldo Filme também não jogava tiririca, era respeitado porque era bom sambista: - Geraldo tá aí. - Manda ele... Entrava na roda e mandava, sabia fazer, sabia mandar, balançava o corpo... normal... e mandava legal, era ele que táva cantando, Pato n'Água e tal... Pato num cantava, Pato só jogava, lançava o corpo muito bem, muito rápido... É, é isso aí, tiririca acho que é isso só.[261]

É curioso notar que, embora não fosse um dos que se aventuravam na roda como o eu lírico da canção, Filme é descrito como um frequentador assíduo e considerado pela sua capacidade como compositor. Também é digno de nota o fato de que nos dois depoimentos há uma associação direta entre o jogo da tiririca e o samba. Tal posição é corroborada por outros sambistas como Carlão do Peruche "[...] aí é aquela roda de samba e jogavam tiririca... nós, como nós jogávamos, aquela roda de samba nossa, que samba armava."[262]

Das canções presentes em *Plínio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho*, "Vou sambar n'outro lugar" talvez seja a que mais se aproxime da temática abordada em "Tiririca". Vale a pena, nesse sentido, analisar a canção e agregar as questões presentes nela ao que foi discutido até o presente momento.

---

[260] Sobre o ofício de engraxate na cidade de São Paulo e sua relação com o samba ver a dissertação de mestrado de André Augusto de Oliveira Santos. SANTOS, André Augusto de Oliveira. **Vai graxa ou samba senhor?**: A música dos engraxates paulistanos entre 1920 e 1950.191 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

[261] Apud. SANTOS, André, op.cit., 2015, p. 171.

[262] Apud. Ibid., p. 184.

Vou sambar n'outro

A

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

B

Surgiu um viaduto, é progresso
Eu não posso protestar
Adeus, berço do samba
Eu vou me embora, vou sambar n'outro lugar

Eu vou me embora, vou sambar n'outro lugar (5x)[263]

Se "Tiririca" gira em torno de uma prática social, sendo o local em que ela se dá um aspecto secundário, em "Vou sambar n'outro lugar" o espaço é o objeto da canção. Como no caso anterior, a mudança do título em relação à gravação feita em *Balbina de Iansã* deve-se, provavelmente, a adequação à narrativa proposta em *Plínio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro*. No disco de 1971 ela foi gravada como "Terreiro da Escola". A escolha desse título reforça a ligação entre o samba e um determinado espaço. A mudança para "Vou sambar n'outro lugar", por sua vez, enfatiza muito mais a ideia de deslocamento.

Logo no início da canção temos a construção da ideia de uma perda sofrida pelo eu lírico. Ela é expressa já no primeiro verso, "Fiquei sem o terreiro da escola". A utilização do pretérito perfeito do indicativo aponta para um fato já consumado. Sabemos que não se trata da perda de um objeto particular, mas de um espaço físico, denominado por ele de "terreiro da escola". Não há ainda nenhuma indicação de que lugar é esse, sua função ou o que ocasionou seu fim.

O verso seguinte, "Já não posso mais sambar", apresenta uma implicação direta dessa perda. O samba – visto a partir da perspectiva do indivíduo – está diretamente ligado ao "terreiro da escola". A utilização do advérbio "já" reforça tal perspectiva, na medida em que situa no tempo presente o impacto da perda para o eu lírico. A lógica por trás da afirmação contida nesse verso é a de que sem esse espaço não há samba. Temos, portanto, a construção

[263] MARCOS, Plínio et al. **Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro**, op. cit..

nos versos iniciais de uma relação de causa e efeito, fundamental para a estrutura da canção. Da mesma forma, esse versos nos permitem supor que a utilização da palavra escola seja, na verdade, uma referência à escola de samba. Somente no terceiro é que temos uma referência direta ao 'terreiro da escola" e que nos permite definir com precisão que local é esse. Trata-se do largo da Banana, no bairro da Barra Funda.

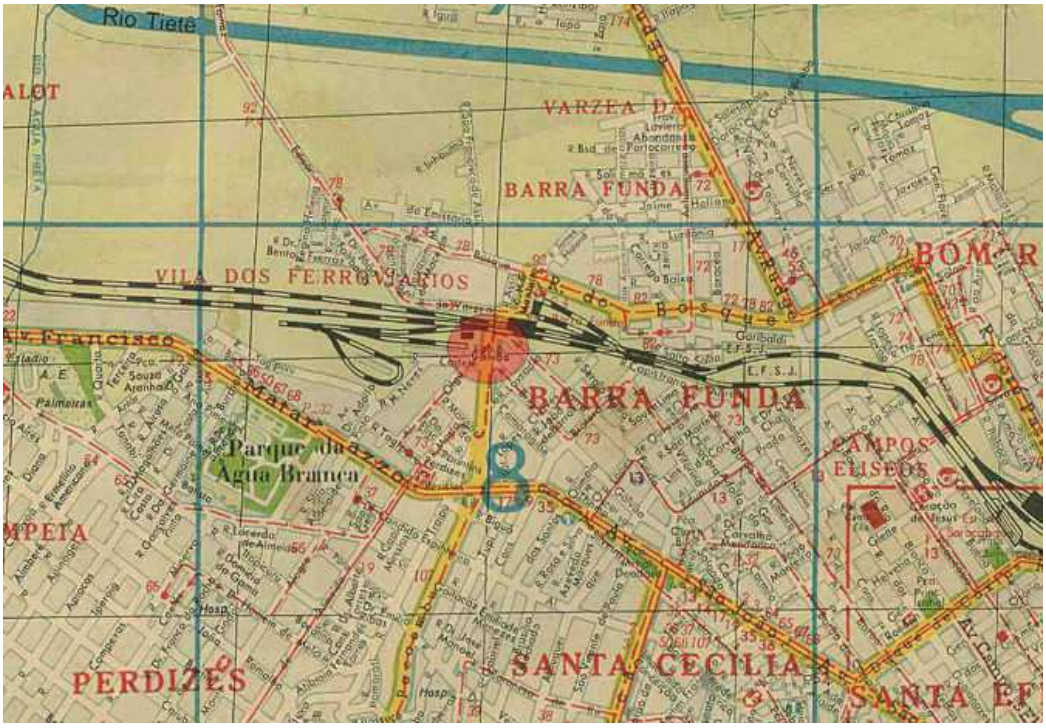


FIGURA 11 - Detalhe da Planta da cidade de São Paulo. Projeção hiperboloid com rede quilométrica em 1952. São Paulo: Melhoramentos, 1952.[264]

Seu nome oficial era largo Brigadeiro Galvão e, como indicado no mapa, localizava-se próximo ao terminal das estradas de ferro Santos-Jundiaí e Sorocabana.[265] A atividade de carga e descarga no pátio ferroviário e nos armazéns no entorno atraíam uma série de trabalhadores braçais, em sua grande maioria negra.[266] Em troca dos serviços prestados esses

[264] HISTÓRICO Demográfico do Município de São Paulo. Disponível em: < http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/index.php>. Acesso em: 13 maio 2016.

[265] Onde hoje se localiza o Memorial da América Latina.

[266] Como indicamos no capítulo anterior, a Barra Funda pode ser considerada, nas primeiras décadas do século XX, como um dos territórios negros da cidade de São Paulo. Sendo uma área pouco urbanizada, localizada na várzea do Tietê, e com alugueis baratos, ela atraiu uma parcela considerável da população negra da cidade. A relativa proximidade do centro urbano e de bairros de classe alta que ofereciam empregos domésticos as mulheres, assim como e as atividades de carga e descarga para os homens, contribuíram para a fixação dessas

trabalhadores recebiam, além do ordenado, parte da carga, que era consumida ali ou vendida. Por isso o nome de largo da Banana. Nos momentos de ócio esses trabalhadores reuniam-se para jogar tiririca e improvisar sambas no local.[267]

São a essas experiências que o eu lírico da canção se refere ao chamar o largo de "terreiro da escola", no sentido de local de aprendizado, de formação dos sambistas.[268] Também é importante notar que se nos versos iniciais a perda é sentida no âmbito do indivíduo, nos dois últimos ela é ampliada de maneira substancial. Temos uma progressão que vai do eu lírico para os sambistas no terceiro verso, "Sambista sem o Largo da Banana", e atinge todo o bairro no último, "A Barra Funda vai parar". Para compreender essa progressão é necessário ter em mente que o bairro, além de ser um dos principais redutos da população negra na cidade, abrigava importantes agremiações carnavalescas, como a escola de samba Camisa Verde e Branco.[269] Para o eu lírico, o desaparecimento do largo da Banana significa a desagregação do samba praticado na região, afetando diretamente essas agremiações e o bairro como um todo.

Dito isso, devemos novamente considerar os aspectos musicais. Comecemos pelos tonemas na primeira parte da canção.

A

Fiquei sem o terreiro da escola
Já não posso mais sambar
Sambista sem o Largo da Banana

famílias no bairro. Cf. SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. **Carnaval em branco e negro.** Campinas: Unicamp, 2007, p. 99-100.

[267] Cf. AZEVEDO, Amailton Magno. **A memória musical de Geraldo Filme: os sambas e as micro-áfricas em São Paulo**. 243 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2006, p. 53 – 54. CUÍCA, Osvaldinho da; DOMINGUES, André. **Batuqueiros da Paulicéia**. São Paulo: Barcarolla, 2009, p. 84 – 85. MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia:** história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 264.

[268] Essa perspectiva é reforçada na segunda parte da canção, quando o eu lírico se refere ao largo da Banana como o "berço do samba".

[269] A história do Camisa Verde e Branco remete a criação, em 1914, do Grupo Carnavalesco Barra Funda por seu Dionísio Barbosa. Esse cordão se manteria ativo até 1939. Em 1952 ele foi refundado por Inocêncio Tobias com o nome de Grêmio Recreativo Mocidade Camisa Verde e Branco. Devido a sua origem como cordão carnavalesco os sambistas, até hoje, utilizam o artigo masculino para se referir ao Camisa Verde e Branco. Além dele, foram fundados outros cordões no bairro como, por exemplo, o Grupo Carnavalesco Campos Elysios. Cf. URBANO, Maria Aparecida. **Carnaval & Samba em evolução:** na cidade de São Paulo. São Paulo: Plêiade, 2006, p. 104.

A Barra Funda vai parar [270]

O primeiro e terceiro verso são descendentes, embora Geraldo Filme – ao prolongar o /co/ de escola e o primeiro /na/ de banana – crie um efeito de suspensão passionalizante, anterior ao tonema descendente afirmativo.[271] Dentro da relação de causa e efeito, são justamente os versos em que a perda do largo é anunciada. Já no segundo e quarto, o efeito de suspensão passionalizante que identificamos é deslocado para as sílabas finais, /bar/ e /rar/, respectivamente. Tal fato reforça os efeitos da perda expostos no texto da canção. Por sinal, são os mesmos versos em que a rima da quadra é construída, através dos verbos "sambar" e "parar".[272] Lembremos que as ações implícitas neles são de cunho negativo sendo, respectivamente, a impossibilidade de poder sambar e a imobilidade de todo o bairro diante da perda do largo da Banana. Em suma, toda a primeira parte gira em torno dos efeitos decorrentes do desaparecimento desse espaço. Mas o motivo para isso só é apontado na segunda parte da canção.

B

Surgiu um viaduto, é progresso
Eu não posso protestar
Adeus, berço do samba
Eu vou me embora, vou sambar n'outro lugar

Eu vou me embora, vou sambar n'outro lugar (5x)[273]

O viaduto a que o eu lírico se refere é provavelmente o viaduto Pacaembu. Ele foi construído em 1959 sobre as linhas de trem. O objetivo dessa obra era propiciar um acesso direto de veículos automotivos, sem interromper o fluxo dos trens, à região da várzea do Tietê

---

[270] MARCOS, Plínio et al. **Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro**, op. cit.

[271] Segundo Tatit "ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados da paixão [...]. Suas tensões internas são transferidas para a emissão alongada das frequências e, por vezes, para as amplas oscilações da tessitura [...] A dominância da passionalização desvia a tensão para o nível psíquico. A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. [...] Sugere, antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já bem relatada na narrativa do texto. Por isso, a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo." TATIT, Luiz, op. cit., 2012, p. 22 - 23.

[272] Tanto na primeira parte, como na segunda, Geraldo Filme organiza as rimas dentro do esquema ABCB.

[273] MARCOS, Plínio et al. **Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro**, op. cit.

e, principalmente, aos bairros da Zona Norte. Em certo sentido, esse viaduto – concebido como extensão da Av. Pacaembu – integra-se ao plano de construção de vias radiais em direção às zonas de expansão da cidade.[274] Sua inauguração é descrita em uma reportagem do jornal *Folha da Manhã*.

> O prefeito inaugurará hoje, às 16h30, o viaduto Pacaembu [...] com duas pistas de 9 metros de largura, separadas por uma faixa de 8 metros e meio, que foi reservada para a passagem de linhas do metropolitano, segundo estudos técnicos do departamento de Urbanismo. O viaduto, que tem 332 metros de comprimento, situa-se no prolongamento da av. Pacaembu, atravessa as linhas férreas da Sorocabana e da Santos Jundiaí, alíanea a rua Barra Funda e atinge a rua do Bosque, ligando a praça Brigadeiro Galvão ("largo da Banana") à rua do Bosque. É de concreto armado e os tabuleiros sobre aquelas duas ferrovias são de concreto pretendido, o que permitiu fossem as obras realizadas sem necessidade de interrupção do tráfego. Os vãos do viaduto sobre a passagem das estradas de ferro são de 21m 20 cada um. A Prefeitura inaugurará também as vias de acesso ao viaduto, pavimentadas [...].[275]

Nota-se, no texto publicado, uma abundância de informações sobre as dimensões do viaduto, os estudos realizados para a sua construção e os materiais utilizados. A presença do prefeito na inauguração parece atestar a relevância da obra. O viaduto é descrito pelo jornal, no fim das contas, como uma grande obra de engenharia, fruto do pensamento técnico e um símbolo do progresso da cidade.

Em certo sentido, essa ideia está presente no verso que abre a segunda parte da canção: "Surgiu um viaduto, é progresso". Porém, as semelhanças entre os textos param por aqui. Não há em "Vou sambar n'outro lugar" o tom de exaltação da reportagem. O progresso é considerado como um elemento desagregador e não algo a ser enaltecido. É sintomática, nesse sentido, a utilização do verbo "surgir" para se referir à construção do viaduto. Essa opção retira a dimensão de um objeto fruto do trabalho humano, tornando-o um elemento externo e estranho para os que frequentavam o largo da Banana. Sua existência é atribuída ao progresso. Ou seja, o viaduto é considerado a sua objetificação no espaço e, como tal, responsável pelo desaparecimento de um espaço considerado fundamental para o samba. Silva, ao discorrer sobre essa canção, adota uma posição semelhante.

---

[274] Parte das concepções por trás da construção de obras como a do viaduto remonta aos princípios elaborados por Prestes Maia no Plano de Avenidas. Cf. SEGAWA, Hugo. São Paulo, veios e fluxos: 1872 – 1954. In: PORTA, Paula (org.). **História da cidade de São Paulo:** a cidade na primeira metade do século XX. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 381 – 382.

[275] **Folha da Manhã.** São Paulo, 9 jul. 1959. In: ACERVO Folha. Disponível em: < http://acervo.folha.uol.com.br/>. Acesso em 14 maio 2016.

> O que, pela lógica rodoviarista e de "fluxo" do urbanismo que determina a construção dos viadutos, se trata apenas de uma obra para o bem da "cidade" é qualitativamente distinto para quem vive os espaços sujeitos a essas obras. O desaparecimento do largo da Banana parece insignificante diante do "progresso" que significa a construção do viaduto. Para os sambistas, porém significou nada menos que a perda do "berço do samba" – provavelmente um dos lugares mais importantes para os sambistas e sua memória da cidade." [276]

Para o autor a lógica do urbanismo se contrapõe àquela que deriva das experiências concretas dos que frequentavam o largo da Banana. Sobretudo, no que diz respeito à visão acerca do progresso, considerado como elemento negativo no segundo caso. Conti segue um caminho semelhante, principalmente em sua análise sobre a segunda parte da canção.

> Geraldo Filme associa o progresso da cidade às razões para o declínio do samba no bairro e, diante do progresso, evidência a impotência do sambista [...]. Filme avalia o progresso como um fenômeno irrefreável, que invade o espaço urbano de maneira determinante e inconteste. Sem alternativa, o sambista se despede com a derradeira expressão, e saúda o bairro tão considerado pelos sambistas: "Adeus, berço do samba/ Eu vou-me embora, vou sambar n'outro lugar".[277]

Um dos pontos centrais nas análises apresentadas por esses autores é a interpretação dada ao verso "Eu não posso protestar". Silva chega a listar três possibilidades. Primeira, a impossibilidade de se manifestar diante da conjuntura histórica em que, supostamente, a canção foi composta. Segunda, a compreensão por parte do eu lírico de que um eventual protesto não teria ressonância, por isso a opção por buscar um novo espaço. Terceira, a aceitação de sua impotência diante da inevitabilidade do progresso.[278] A perspectiva de Conti vai ao encontro da última opção, na medida em que considera que "Filme avalia o progresso como um fenômeno irrefreável" e que "Sem alternativa, o sambista se despede".[279]

Das possibilidades levantadas, a primeira é a que nos parece a mais frágil. Sabemos que o viaduto foi construído em 1959 e que a canção foi gravada pela primeira vez em 1971

---

[276] SILVA, Marcos Virgílio. **Debaixo do "pogréssio":** Urbanização, cultura e experiência popular em João Rubinato e outros sambistas paulistanos (1951 – 1969). 287 f. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, p. 230-231.

[277] 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). 2015. 228 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 43.

[278] SILVA, Marcos Virgílio, op. cit., 2011, p. 240.

[279] CONTI, Lígia Nassif, op. cit., 2015, p. 43.

no disco *Balbina de Iansã*, embora não tenhamos nenhuma indicação de quando Geraldo Filme a compôs. Silva situa sua composição no final da década de 1960, portanto já dentro do contexto da ditadura civil-militar.[280] Mesmo assim, é preciso considerar que até 1968 ainda havia espaço para manifestações populares e protestos contra o regime.[281]

A perspectiva de que o eu lírico aceita sua impotência diante das transformações causadas pelo advento do progresso parece – em um primeiro momento – mais plausível, principalmente se levarmos em conta todo o texto da canção. A utilização da interjeição "Adeus", no penúltimo verso, não só reafirma a noção de perda, dentro dos parâmetros analisados na primeira parte, como também indica o ato de despedida do eu lírico em relação ao largo da Banana. A perda desse espaço, considerado o "berço do samba", é tratada como um fato, a causa e as implicações de seu desaparecimento são explicitadas ao longo da canção. Mas isso significa, necessariamente, impotência diante da situação? Falta de alternativas?

A chave para essas questões encontra-se na interpretação do último verso, "Eu vou me embora, vou sambar n'outro lugar". De fato, o eu lírico anuncia no primeiro período a sua partida. Mas o que se segue, e que completa o verso, é a afirmação de que continuará a sambar em outro lugar. Portanto, temos a aceitação da perda do espaço, mas não do fim do samba. Isso é fundamental para a estrutura da letra. Lembremos que toda a primeira parte gira em torno de uma relação de causa e efeito, em que a perda do largo da Banana é diretamente ligada ao fim do samba.

Embora tal fato seja reiterado no início da segunda parte, o eu lírico encerra a canção indicando duas ações bem distintas do prognóstico: a busca por um novo espaço e a continuidade do samba. As resoluções adotadas por ele diante da perda do "terreiro da escola" são reforçadas pela repetição do verso cinco vezes, até que a canção se encerre em *fade out*. Já vimos que a ideia de perda perpassa toda a canção, mas a resolução proposta nesse último verso aponta para outro caminho, o do deslocamento, da continuidade. Portanto, só é possível falar em aceitação por parte do eu lírico no que diz respeito à destruição do largo da Banana,

---

[280] Conti indica 1969 como a data de composição de "Vou sambar n'outro lugar". Contudo, não apresenta nenhuma referência além do autor já citado e do fato de a canção ter feito parte do repertoria da peça *Balbina de Iansã* em 1970. Ibid.

[281] Cf. REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 67 – 73.

mas não em relação ao fim do samba. Pois esse persiste a despeito das transformações trazidas pelo progresso.[282]

Do ponto de vista musical, é importante notar que a melodia da parte B é cantada em uma tessitura mais aguda, trazendo a passionalização para o centro da narrativa. Os tonemas do primeiro e segundo verso indicam suspensão, sendo que "progresso" se estabiliza na nota Fá e "protestar" na nota Mi. Enquanto o terceiro e quarto verso são descendentes, visto que "samba" e "n'outro lugar" se realizam em uma descendência com uma tendência a um movimento por graus conjuntos, ou seja, sem salto intervalar. Segundo Prado, uma das marcas de Geraldo Filme é justamente a predominância de frases descendentes, como nessa canção.[283]

A rima é construída novamente a partir da estrutura ABCB. Sendo assim, "n'outro lugar", está ligado a "protestar". Mas aqui não se trata de afirmar os efeitos causados pela perda do largo da Banana, como na primeira parte, mas sim de afirmar as reações do eu lírico perante a situação posta. A resposta realizada pelo sujeito da canção à reflexão da impossibilidade de protestar se afirma na busca de outro lugar para a manutenção do samba.

É preciso considerar também um elemento que perpassa toda a canção e constitui outra marca característica do sambista: o prolongamento das vogais e a criação de tensões passionais. É por meio desse recurso que a destruição de um espaço se transforma em uma perda significativa, pois passa a ser sentida no nível emocional. Por isso a ênfase dada, principalmente, na enunciação das palavras que constroem as rimas da canção: sambar, parar, protestar, lugar. Elas funcionam como uma síntese das tensões que estruturam a canção. A impossibilidade de sambar, a desestruturação da comunidade, a inviabilidade do protesto e o deslocamento no espaço.

---

[282] Na canção "Tradição (Vai no Bexiga pra ver)", composta na década de 1970 como samba de quadra da Vai-Vai, Geraldo Filme retoma a questão dos impactos do progresso e a continuidade do samba. Embora, nesse caso específico, ao invés da perspectiva do deslocamento se afirme a permanência do samba no espaço transformado, como indica a letra da canção. "Quem nunca viu o samba amanhecer/ Vai no Bexiga pra ver, vai no Bexiga pra ver/ O samba não levanta mais poeira/ Asfalto hoje cobriu o nosso chão/ Lembranças eu tenho da Saracura/ Saudades tenho do nosso cordão/ Bexiga hoje é só arranha-céu/ E não se vê mais a luz da Lua/ Mas o Vai-Vai está firme no pedaço/ É tradição e o samba continua." FILME, Geraldo. **Geraldo Filme.** São Paulo: Estúdio Eldorado, 1980. Faixa 1.

[283] PRADO, Bruna Queiroz. **A passagem de Geraldo Filme pelo "samba paulista":** narrativas de palavras e música. 226 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Unicamp, Campinas, 2013, p. 167.

Como no caso de "Tiririca", há um substrato na canção que parece derivar da experiência concreta do compositor.

> Lá no largo da Banana, na Barra Funda, a rapaziada, o ordenado era pequeno, o soldo era pequeno. Então eles ganhavam tantos cachos de banana. Por cada tantos cachos carregados eles ganhavam um. Então, eles colocavam ali na praça para o comércio e na hora em que folgava um pouquinho, ai eles armavam um samba. E a gente era moleque ficava olhando os véios, eles não deixavam entrar na roda, sabe? "Sai daqui moleque, chega pra lá!". A gente ficava apreciando os coroas todos cantar, e a gente guardou muita coisa, né? E deu continuidade.
>
> Bom pra mim era 37, 37 eu tinha os meus dez anos de idade, então eu via, oh... Depois de entregar as marmitas na pensão da velha, a gente corria pro largo da Banana, vê a negrada lá.[284]

No depoimento temos uma descrição do largo muito similar à apresentada pelo eu lírico em "Vou sambar m'outro lugar", assim como a sua relação com o samba e a dimensão social de um espaço de formação do sambista. Para Prado, há uma relação intrínseca entre a trajetória de Geraldo Filme e a forma como o eu lírico se expressa em suas canções.[285] Posição também adotada por Conti.[286] A abordagem de Azevedo, nesse sentido, é bem mais interessante, pois amplia a discussão para além da esfera individual. Esse autor considera as experiências de Geraldo Filme, expressas em suas canções, como indícios das formas de sociabilidade da população negra paulistana, alijada de representação na construção da memória social da cidade de São Paulo.[287]

---

[284] **Ensaio:** Geraldo Filme. Direção: Fernando Faro. São Paulo: Fundação Padre Anchieta, 1992, 53 min.

[285] "Os encontros dos bambas foram narrados por Geraldo como sua escola, o lugar onde aprendeu as artes do samba, e mais uma vez a sua trajetória se confunde com a do eu-lírico de uma de suas canções". PRADO, Bruna Queiroz. **A passagem de Geraldo Filme pelo "samba paulista":** narrativas de palavras e música. 226 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Unicamp, Campinas, 2013, p. 53 – 54.

[286] "Interessante é que seus sambas aqui avaliados são todos cantados na primeira pessoa do singular (algumas vezes alternados com a primeira pessoa do plural) e expressam ideias e histórias que o sambista apresenta em outras entrevistas e outros depoimentos. Isso faz pensar numa proximidade destacada pelo o eu lírico do samba e as ideias do próprio compositor, podendo seus sambas serem avaliados como uma maneira de expressão de posicionamentos pessoais do sambista. 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). 2015. 228 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 43.

[287] "A memória de Geraldo Filme desvincula-se de datações oficiais estabelecidas que tenham, no movimento dos grupos políticos e na dinâmica industrial, os marcos de compreensão das histórias da cidade. As micro-africas, pensadas no plural e na cidade de São Paulo, foram novas formas de sociabilidade e sensibilidade que expressaram a cultura dos afro-descendentes paulistas de modo difuso, numa conjuntura histórica específica. Estiveram inseridas também nos movimentos sociais que compuseram o ritmo de transformações da cidade com suas múltiplas temporalidades e experiências. A música e a experiência de Geraldo Filme sofreram impactos, resistindo em certos e em outros se modificando de acordo com as imposições políticas, econômicas, ideológicas, urbanas e industriais da cidade de São Paulo". AZEVEDO, Amailton Magno. **A memória musical**

Tendo isso em vista, “Tiririca” e “Vou sambar n’outro lugar” parecem se complementar, na medida em que apresentam uma descrição bastante viva das práticas sociais e espaços frequentados pelos sambistas em São Paulo. Usamos o condicional porque estamos cientes que as canções não foram compostas com esse objetivo. Na verdade, essa sensação de complementariedade é construída pela posição que ocupam no disco *Plínio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro* – respectivamente faixas 1 e 2 – e pela narrativa construída pelo dramaturgo. Ainda na primeira faixa, logo após o fim do prólogo, Plínio Marcos dá início à narrativa da trajetória de vida de Geraldo Filme.

> O Geraldão é filho de Dona Augusta, conhecida na Barra Funda como negra da pensão. O Geraldão ia entregar as marmitas e logo ficou conhecido como negrinho das marmitas. Mas bolinho de carne vinha sempre na primeira panela, por isso que ele engordou. Agora o que eu quero contar e que pesa na balança é que ele entrava na Alameda Glete para entregar marmita e ouvia samba, chegava no Jardim da Luz e era só samba. Subia os Campos Elíseos, era só samba. Chegava no largo da Banana. Pouca banana e muito samba. Ali a curriola se juntava pra descarregar caminhão e, enquanto não vinha caminhão, armavam a roda do samba. Iam jogando tiririca. O Geraldão, como cantava o tiririca? [288]

No trecho citado destacam-se dois elementos, o universo do trabalho e a presença do samba nas ruas da cidade. Há ainda uma referência à família do sambista na figura da mãe, Dona Augusta. Embora seja apenas um detalhe, essa menção é fundamental. Em primeiro lugar, é a partir dela que o narrador situa sua personagem – Geraldo Filme – na cidade. Mais especificamente na região da Barra Funda, onde a mãe possuía uma pensão. Também é a ela que está vinculada a primeira referência ao mundo do trabalho, já que o sambista desempenhava a função de entregador das marmitas preparadas por ela. O sambista confirma essa informação em outros depoimentos, como o prestado ao programa *Ensaio*.

> Eu morava realmente nos Campos Elíseos. Minha mãe tinha uma pensão ali na Rio Branco, em frente o Palácio. Então, a gente entregava marmita, eu o Zeca da Casa Verde, sá mãe dele e minha mãe eram amigas, lá dá... mãe dele de Mococa e minha mãe de São João da Boa Vista. E já na época delas elas iam pra baile juntas e aquelas coisas todas. A gente tá junto desde menino, tanto que a gente se considera parente, entende? Desde garoto. E a gente entregava as marmitas, por sinal

---

**de Geraldo Filme: os sambas e as micro-africas em São Paulo**. 243 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2006, p. 24.

[288] MARCOS, Plínio; et al. **Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro**. Rio de Janeiro: Warner, 2011. 1 CD. Reedição do LP gravado em 1974. Faixa 1.

> entregamos marmita até pro falecido Adhemar de Barros, que a pensão da minha mãe era em frente o palácio. E antigamente São Paulo qualquer coisa o coro comia né, aqui em São Paulo não tinha brincadeira, o bonde subia um tostão já saia a revolução, porra (risos). Naquele tempo não era fácil. Então, tinha aquele problema de, que iam envenenar o governador não sei o que lá, então a marmita ia de casa e eu e o Zeca ia levar marmita escoltado por dois soldados. [289]

É justamente essa tarefa, exercida pelo sambista quando garoto, que permite a Plínio Marcos apresentar um panorama das ruas de São Paulo: "ele entrava na Alameda Glete para entregar marmita e ouvia samba, chegava no Jardim da Luz e era só samba. Subia os Campos Elíseos, era só samba. Chegava no largo da Banana. Pouca banana e muito samba".[290] Percebe-se a nítida intenção do narrador em afirmar a presença constante do samba no trajeto percorrido, da Alameda Glete até o largo da Banana. A descrição do destino final é sintomática nesse sentido: "pouca banana e muito samba". O dramaturgo também introduz nesse ponto uma segunda atividade, o trabalho de carregador, exercido pelos frequentadores do largo. Isso é importante, porque situa também a prática do samba e do jogo da tiririca, criando a deixa para o início da canção através de uma pergunta dirigida ao sambista: "O Geraldão, como cantava o tiririca?".

Diante do que foi exposto, podemos pensar em uma articulação profunda entre o que é narrado e a canção. O texto na faixa 1 prepara a entrada de "Tiririca", em contrapartida ela confere legitimidade à fala do narrador. Há ainda um elemento de suma importância nessa história. A fala de Plínio Marcos constrói um contexto para a canção, define um local para a

---

[289] **Ensaio:** Geraldo Filme. Direção: Fernando Faro. São Paulo: Fundação Padre Anchieta, 1992, 53 min. O palácio a que Filme se refere é o Palácio dos Campos Elíseos, localizado na Avenida Rio Branco. O palácio foi sede do governo do Estado e moradia oficial do governador de 1912 a 1965. Adhemar Pereira de Barros ocupou o palácio como interventor de 1938 a 1941 e como governador eleito de 1947 a 1951. Cf. ABREU, Alzira Alves de [et al]. Dicionário histórico- biográfico brasileiro pós-1930. Rio de Janeiro: Editora FGV; CPDOC, 2001. Disponível em: < http://www.fgv.br/cpdoc/acervo >. Acesso em: 23 maio 2016. Provavelmente, o episódio a que Geraldo Filme se refere esteja ligado a primeira estadia de Adhemar de Barros no palácio dos Campos Elíseos, ainda como interventor. Já a "revolução", descrita por ele, pode ser uma alusão a outro evento, ocorrido em 30 de outubro de 1958. Nessa data a população, revoltada com o aumento da passagem do transporte público, iniciou uma série de protestos, reprimidos duramente pelas forças públicas. Adhemar Pereira de Barros era então prefeito de São Paulo. O ocorrido foi descrito pela Folha da Manhã da seguinte forma: "Consequência do aumento na C.M.T.C.: gravíssimas ocorrências ensanguentam ontem a cidade. Atribui-se à surpresa da medida a principal causa do enfurecimento do populares – Praça Clóvis Bevilaqua transformada em palco de tiroteios e morte - Espancamento de civis por milicianos e quase linchamento de um cavalariano deflagram o conflito – depredação de veículos em vários pontos da cidade – Calculado em 10 milhões o prejuízo da C.M.T.C. – ausente o sr. Ademar de Barros." **Folha da Manhã.** São Paulo, 31 out. 1958. In: ACERVO Folha. Disponível em: < http://acervo.folha.uol.com.br/>. Acesso em 14 maio 2016.

[290] MARCOS, Plínioet al. **Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro**. Rio de Janeiro: Warner, 2011. 1 CD. Reedição do LP gravado em 1974. Faixa 1.

cena descrita nela, o largo da Banana. Essa perspectiva é reforçada pela intervenção do dramaturgo na segunda faixa.

> E o Geraldão foi nessa toada de largo da Banana. Rolando fardo de algodão em carroceria de caminhão e aprendendo as mumunhas e catimbas do samba, até que o progresso entrou na parada e acabou com o recreio onde o pessoal das quebradas do mundaréu relaxava as broncas juntadas no dia a dia.[291]

Além de construir um elo entre os elementos abordados na primeira faixa e "Vou sambar n'outro lugar", esse trecho antecipa certos aspectos que compõem a canção. Como nela, o largo da Banana é descrito como um espaço de formação dos sambistas. O lugar em que, segundo o dramaturgo, Geraldo Filme "aprendeu as mumunhas e catimbas do samba". Também faz referência ao progresso como responsável pela destruição do local e a desarticulação das práticas sociais ali realizadas.

Lembremos que essa relação entre determinados espaços da cidade e o samba, identificados nessas duas faixas, são recorrentes nas demais faixas do lado A. Da mesma forma, a questão do mundo do trabalho é retomada pelo narrador no lado B, ao contar as trajetórias de vida de Zeca da Casa Verde: "Aí o Zeca teve que dar duro. Foi ser guia de cego, marmiteiro, carregador de saco de batata. Deu um duro danado, mas conseguiu entrar pro samba de verdade, o samba dos cordões."[292] E a de Toniquinho Batuqueiro.

> O neto caçula, o Toniquinho, veio pra São Paulo. Veio tentar a sorte na cidade grande. Queria ser engraxate da Praça da Sé, [...] e instalou a caixa dele ali, no pé do relógio da Praça da Sé. E ganhou o apelido de ponteiro caído. Mas foi ali, engraxando bota de bacana e batucando na caixa que ele se criou [...].[293]

Dentro do processo de construção de uma narrativa histórica sobre o samba paulista – como parte de um processo de identificação que busca legitimar a sua especificidade – a riqueza de detalhes sobre espaços da cidade e práticas ali realizadas ajudam a construir uma imagem da cidade profundamente ligada ao samba. Da mesma forma, corrobora o uso do

---

[291] MARCOS, Plínio et al. **Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro**. Rio de Janeiro: Warner, 2011. 1 CD. Reedição do LP gravado em 1974. Faixa 2.

[292] Ibid., Faixa 8.

[293] Ibid., Faixa 11.

adjetivo “paulista” para se referir a ele. As trajetórias de vida dos sambistas e suas canções ampliam essa relação entre a cidade e o gênero musical, pois conferem materialidade a um conjunto de experiências vividas não só por eles, mas por toda uma parcela da população na cidade.

A grande questão – como discutido no capítulo anterior – é que essas experiências foram profundamente alteradas com a consolidação da forma centro-periferia em São Paulo. Mesmo que a referência a elas seja parte da construção de um discurso, parte do processo de identificação, é valido nos perguntarmos por que os quatro artistas optaram por se referir a elas justamente no momento em que slogans como “São Paulo não pode parar” e “São Paulo, a Cidade que mais cresce no mundo” pareciam definir a nova realidade da capital paulista.[294]

## 4.2 UM FATO SE REPETE DE NOVO

No que diz respeito à imagem da cidade, a perspectiva de uma São Paulo moderna e civilizada, atrelada ao padrão europeu no início do século, é substituída a partir da década de 1950 pela da metrópole. Ela passa a ser fortemente associada às ideias de crescimento, dinamismo, progresso e trabalho.[295] Segundo Elias Thomé Saliba, esse processo é acompanhado pela construção de uma narrativa histórica calcada no estereótipo do progresso e no binômio velocidade-trabalho.

> O “correr para São Paulo crescer” quase que virou parte da própria natureza da Cidade e das relações cotidianas com a sua paisagem, com a sua geografia complicada e com o repertório de imagens que associamos à sua identidade. Aí tudo

[294] Cf. SALIBA, Elias Thomé. Histórias, memórias, tramas e dramas da identidade paulista. PORTA, Paula (org.). **História da cidade de São Paulo:** a cidade na primeira metade do século XX. São Paulo: Paz e Terra, p. 555 - 587, 2004, p. 558.

[295] Alguns desses elementos, como a ideia de expansão da cidade e dinamismo, já estavam presentes no imaginário do paulista desde a década de 1920, como apontam as análises de Sevecenko sobre a capital paulista. Cf. SEVECENKO, Nicolau. **Orfeu estático na metrópole:** São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Outros, vão se formado na medida em que a cidade se consolida como centro industrial.

> nos parece tão repetitivo, tão rotineiro e tão familiar que quase esquecemos que a identidade de São Paulo foi criada, construída, inventada.[296]

As representações iconográficas, em especial as ligadas à comemoração do IV centenário em 1954, ajudaram a consolidar essa narrativa e a reforçar as concepções de cidade ligadas a ela. Nessas imagens, são exploradas de maneira sistemática o processo de verticalização da cidade e a consolidação de São Paulo como centro industrial.[297] Forja-se também uma identidade para seus habitantes. Segundo Rocha:

> [...] se a metrópole de São Paulo encarna a mais legítima representação do progresso, o paulista, portanto, define-se como aquele que, indubitavelmente, dispões do tempo em prol do impulso rumo à civilização. Essas considerações conduzem ao delineamento da identidade do habitante da cidade a partir de articulações significativas entre progresso e trabalho. Portanto, o "jeito de ser paulistano", legitimado pela ordem dominante, é tecido por representações derivadas da lógica que ordena o mundo do trabalho/produção na sociedade industrial.[298]

Esse discurso sobre a cidade e seus habitantes será incorporado também pelo universo do samba. Conti elenca uma série de sambas-enredos que reproduzem o tom de exaltação ao progresso, a cidade em expansão e do trabalho. Entre eles, cita o da Unidos do Peruche de 1967, "Exaltação a São Paulo"; o da Nenê de Vila Matilde de 1972, "Olhai o progresso de São Paulo"; e o da Mocidade Alegre no mesmo ano, "São Paulo, trabalho, serestas e samba".[299] Tal processo não se restringe às escolas de samba, nem mesmo deve ser pensado apenas dentro desse gênero. Há um número considerável de canções que, principalmente a

---

[296] SALIBA, Elias Thomé, op. cit., p. 558.

[297] ROCHA, Francisco. **Adoniran Barbosa:** O poeta da cidade. São Paulo: Ateliê, 2002, p. 68 - 86.

[298] Ibid., p. 79. Rocha, ao detalhar o processo de construção dessa identidade, chama atenção para a operação historiográfica realizada. Isso porque, na elaboração da imagem da "São Paulo do progresso", são utilizadas certas representações do passado que, segundo o autor, são reeditadas em função da construção de uma determinada memória social. Ibid., p. 73. Destaca, sobretudo, o uso da figura do bandeirante e do jesuíta. Saliba também faz referência a essa operação historiográfica. Para ele: "A identidade de São Paulo se fez [...] a partir desse ofuscamento da memória que, senão eliminou, turvou bastante a transparência do passado, selecionando imagens consensuais que foram se tornando cada vez mais opacas à percepção social. A mais conhecida e trivial destas imagens foi a do bandeirante". SALIBA, Elias Thomé. Histórias, memórias, tramas e dramas da identidade paulista. PORTA, Paula (org.). **História da cidade de São Paulo:** a cidade na primeira metade do século XX. São Paulo: Paz e Terra, p. 555 - 587, 2004, p. 570.

[299] 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). 2015. 228 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 34 – 35.

partir da década de 1950, reproduzem o mesmo discurso.[300] Um bom exemplo é a canção "Amanhecendo", de Billy Blanco, gravada em 1974 e, posteriormente, utilizada como prefixo matinal da Rádio Panamericana.

> Começou um novo dia, já volta
> Quem ia, o tempo é de chegar
> Do metrô chego primeiro, se tempo é dinheiro
> Melhor, vou faturar
> Sempre ligeiro na rua, como quem sabe o que quer
> Vai o paulista na sua, para o que der e vier
> A cidade não desperta, apenas acerta a sua posição
> Porque tudo se repete, são sete
> E às sete explode em multidão:
> Portas de aço levantam, todos parecem correr
> Não correm de, correm para
> Para São Paulo crescer
> Vam' bora, vam'bora, olha a hora
> Vam'bora, vam'bora, vam'bora, vam'bora [301]

Embora hegemônico, o discurso da cidade do trabalho e do progresso conviveu com outras narrativas. Nesse sentido, Saliba chama atenção – no campo da literatura – para uma série de cronistas que denomina de *macarrônicos*. Para ele, os textos desses autores "forjaram uma outra visão da Paulicéia, que se caracterizou pela mistura linguística e temática [...], apelaram para o deslocamento ou para a inversão de sentidos, como forma alternativa de falar sobre a Cidade".[302] No campo da música e, em especial, no que diz respeito ao samba, também é possível identificar um movimento semelhante e que se afasta da perspectiva ufanista. Conforme Conti:

> Importa destacar que a música produzida na São Paulo de então denota também essa relação antitética com a modernização da cidade, evidenciando ao mesmo tempo as glórias de sua constante modernização e as mazelas urbanas de um crescimento

---

[300] Cf. Ibid., p. 35 – 37. SALIBA, Elias Thomé, op. cit., p. 555 – 559.

[301] Essa canção faz parte do álbum *Paulistana – retratos de uma cidade*, gravado pela Odeon. Cf. INSTITUTO Memória da Música Brasileira. Disponível em: <http://www.memoriamusical.com.br>. Acesso em: 14 jan. 2016. Saliba, ao comparar a versão original e a utilizada pela rádio, comenta: "O ritmo original da composição, na primeira e pouco conhecida gravação [...] é contudo, bem mais lenta e suave do que na posterior adaptação para o prefixo radiofônico. Nesta última, o ritmo se acelera e a cadência veloz se sobrepõe à melodia, tornando-a, talvez, bem mais sedutora e contagiante. Vivendo há tantos anos em São Paulo, a sensação que temos é que esta 'valsa-galope' – assim o músico a designou quando a compôs, em 1974 – é daquelas musiquinhas que ficam martelando na mente dos seus habitantes de uma Cidade onde a única coisa que parece dar o tom geral é a sensação de urgência e de velocidade". Cf. SALIBA, Elias Thomé. Histórias, memórias, tramas e dramas da identidade paulista. PORTA, Paula (org.). **História da cidade de São Paulo:** a cidade na primeira metade do século XX. São Paulo: Paz e Terra, p. 555 - 587, 2004, p. 556.

[302] Ibid., p. 579.

> desordenado. Se, por um lado, pois, alguns sambas fazem coro que entoa a cidade do progresso, por outro lado, muitos outros são os sambas [...] que antes denunciam as contradições e desarranjos causados pela intensa e desordenada urbanização de São Paulo.[303]

Silva identifica, nesses sambas, uma preocupação em descrever espaços, práticas culturais e experiências que vão além do discurso do trabalho e do progresso. Em alguns casos são referências diretas, como ao largo da Banana, a Porteira do Brás, às rodas de tiririca na Praça da Sé ou largo da Banana e ao carnaval na Vila Esperança. Em outros, remetem a categorias de espaços da cidade como a rua, a casa, o bar e a favela, assim como às experiências cotidianas a eles vinculadas.[304] Dentro desse contexto, as questões relativas às transformações da cidade, quando inseridas nas canções, são feitas a partir de uma perspectiva negativa. São responsáveis, como no caso de "Vou sambar n'outro lugar", pela destruição dos espaços e das práticas culturais que neles ocorriam. Conti, ao analisar a forma como o progresso se insere nesses sambas, acrescenta mais um elemento.

> É significativo pensar que, além da saudade e do descontentamento com os efeitos do progresso trazido pelas letras dos sambas, também o recorrente discurso que defende o resgate do "samba típico" paulista vai em direção oposta à do discurso oficial da cidade, uma vez que volta sua atenção para as primeiras décadas do século XX, derradeiras décadas para esse samba regional paulista e para um estilo provinciano que a cidade mantinha. Portanto, ao eliminar os traços rurais que ainda permaneciam no cenário urbano o processo de urbanização aos poucos acabou por extinguir os antigos espaços em que esse samba regional acontecia na cidade, gerando nos sambistas o desagrado que se manifestou muitas vezes na forma de canção.[305]

Concordamos com os autores citados que cantar a cidade, anterior ao processo de metropolização, é uma forma de expressar a dor pela perda dos territórios negros na região central e dos espaços de sociabilidade, um meio de expressar a saudade em relação às experiências vinculadas à cidade das primeiras décadas do século XX. Também pode ser avaliado como uma estratégia discursiva para demarcar as especificidades, no meio urbano, de um samba considerado próprio de São Paulo. Entretanto, tais considerações não resolvem plenamente a questão que nos colocamos. Identificamos no lado A do disco *Plínio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro* uma

---

[303] CONTI, Lígia Nassif, op. cit., 2015, p. 38.

[304] SILVA, Marcos Virgílio, op. cit., 2011, p. 182 – 207.

[305] CONTI, Lígia Nassif, op. cit., 2015, p. 46.

série de referências a locais e práticas culturais de uma cidade ainda concentrada. Insistimos: Por que fazer isso, em plena década de 1970, quando São Paulo já se organizava a partir da forma centro-periferia?

Em primeiro lugar, para responder tal questão, precisamos evitar uma perspectiva linear e binária ao pensar a relação entre rural e urbano implícita nessa discussão.[306] A urbanização de fato implicou profundas mudanças nas formas de sociabilidade, em especial para as comunidades negras, forçadas a abandonarem as regiões centrais. Mas isso não significa apenas perdas e o desaparecimento de tradições. Devemos considerar também as formas como tais comunidades rearticularam os seus espaços de sociabilidade e práticas culturais diante de uma nova realidade. Ao fazer isso, podemos compreender melhor como lidaram com essas mudanças e como as representaram em formas distintas de expressão artística.[307] Se estivermos corretos em relação à análise de "Vou sambar n'outro lugar", Geraldo Filme busca enfatizar justamente a ideia de permanência e continuidade, diante de uma cidade em transformação, nos versos finais da canção.

Em segundo lugar, é fundamental recuperarmos as considerações de Carlos José Ferreira Santos sobre o processo de exclusão da população negra em São Paulo. Um dos pontos levantados pelo autor é a exclusão sistemática desse grupo da memória histórica da cidade.[308] Cantar e falar sobre os locais frequentados por esses homens e mulheres, sobre seu

---

[306] O estudo de Raymond Williams sobre as representações do campo e da cidade na literatura nos ajudam a compreender esse problema. Segundo ele: "Em torno das comunidades existentes, historicamente bastante variadas, cristalizaram-se e generalizaram-se atitudes emocionais poderosas. O campo passou a ser associados a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar do barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar do atraso, ignorância e limitação. O contraste entre campo e cidade, enquanto formas de vida fundamentais, remonta a Antiguidade clássica". WILLIAMS, Raymond. **Campo e cidade:** na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 11. Mas isso não significa, de forma alguma, que o que o autor denomina de estruturas de sentimentos sobre o a cidade e o campo tenham se mantido inalteradas. A análise detalhada que Williams fez da literatura inglesa indicam que as formas de representação de ambos alteraram-se de forma profunda no decorrer dos séculos, dialogando de maneira direta com as alterações das relações sociais, formas de produção e trabalho. Mesmo a fronteira entre o que se denomina campo, cidade e subúrbio transformaram-se nesse período. Ibid., p. 279. Por isso a ressalva que fizemos. Não se podem pensar as representações do rural e do urbano dissociados das relações sociais concretas, dentro de um determinado momento histórico.

[307] Vale apena citar Williams novamente. "[...] ao nos conscientizarmos da nova realidade da cidade, precisamos ter o cuidado de não idealizar nem a velha e nem a nova realidade do campo. Pois o que é cognoscível não é apenas uma função dos objetos – do que há para ser conhecido -; é também uma função dos sujeitos, dos observadores – do que é desejado e se precisa conhecer". Ibid.

[308] SANTOS, Carlos José Ferreira. **Nem tudo era italiano:** São Paulo e pobreza (1890 – 1915). São Paulo: Annablume, 1998.

cotidiano, pode ser considerado não apenas uma estratégia para afirmar a especificidade histórica do samba paulista, mas também um mecanismo para reinseri-los na própria história da cidade. Essa relação entre memória e esquecimento é abordada de forma mais direta na canção "Silêncio no Bexiga", que compõe a faixa 4 do lado A. Trata-se de uma canção composta por Geraldo Filme em razão da morte do sambista Walter Gomes de Oliveira, o Pato N'Água.

> Silêncio no Bexiga
>
> A
>
> Silêncio,
> O sambista está dormindo
> Ele foi, mas foi sorrindo
> A notícia chegou quando anoiteceu
> Escolas,
> Eu peço silêncio de um minuto
> O Bexiga está de luto
> O apito de Pato n'Água emudeceu
>
> B
>
> Partiu,
> Não tem placa de bronze, não fica na história
> Sambista de rua morre sem glória
> Depois de tanta alegria que ele nos deu
> Assim,
> Um fato repete de novo
> Sambista de rua, artista do povo
> E é mais um que foi sem dizer adeus
>
> A
>
> Silêncio (7x)[309]

Como nas demais faixas, esse samba é precedido por uma intervenção do narrador. Através dela é que o ouvinte toma contato com o tema da canção. Teremos a oportunidade, após a análise de "Silêncio no Bexiga", de esmiuçar a fala de Plínio Marcos. Importa aqui, nesse momento, reproduzir apenas a parte final.

> Pato n'Água foi levar uma cabrocha, lá em Suzano Paulista, e amanheceu boiando em uma lagoa. Tava comido de peixe e de bala. Como foi, como não foi, ninguém sabe. Defunto não fala. O que a gente sabe é que a noticia chegou no Bexiga na hora

[309] MARCOS, Plínio et al. **Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro**. Rio de Janeiro: Warner, 2011. 1 CD. Reedição do LP gravado em 1974. Faixa 4.

> da Ave Maria. E ali, nas quebradas do mundaréu, o povo inteiro chorou. E o Geraldão, legítimo poeta do povo, chorou por todos nós.[310]

O narrador nos conta sobre a morte do sambista, em uma região distante, na periferia da região metropolitana. Trata-se de assassinato, como deixa claro o uso da expressão "comido de peixe e de bala". A imagem do corpo boiando intensifica essa ideia, ao mesmo tempo em que ajuda a construir a perspectiva de uma execução.[311] Mas as informações sobre a morte de Pato N'Água param por aí. Segundo o narrador: "Como foi, como não foi, ninguém sabe. Defunto não fala".[312] Dito isso, ele informa a chegada da notícia ao bairro do Bexiga e a comoção que ela causa. Durante toda a sua fala, ao fundo, ouve-se um tamborim marcando a batida de samba.[313] Mas esse acompanhamento se encerra no momento em que o narrador pronuncia a expressão "nas quebradas do mundaréu". A partir desse ponto, só se ouve a voz de Plínio Marcos ao dizer que "o povo inteiro chorou".

A deixa do dramaturgo para a canção é a afirmação de que Geraldo Filme é o poeta do povo e sua composição a expressão da dor coletiva. O fim da fala do narrador é sucedido por uma breve introdução feita por um cavaquinho, uma frase ascendente que conduz ao acorde de Fá maior. Nesse acorde, ao cavaquinho se junta um violão. Escuta-se então a voz de Geraldo Filme, e só ela, cantando a primeira palavra da letra desse samba, "silêncio. Filme prolonga a nota fá com que canta a sílaba tônica /len/, criando um efeito de suspensão, como que pedindo o silêncio de todos. Então, o violão executa uma frase descendente.. Esse movimento estabelecido entre voz e cordas confere um imperativo de autoridade ao pedido de silêncio, em um clima de pouca densidade sonora, como que realizando o pedido. Ele é mantido em toda a parte A da canção na primeira vez em que é executada.[314]

---

[310] MARCOS, Plínio et al. **Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro**. Rio de Janeiro: Warner, 2011. 1 CD. Reedição do LP gravado em 1974. Faixa 4.

[311] Em um texto publicado no jornal *Folha de São Paulo*, em 1977 , Plínio Marcos afirma que a morte de Pato N'Água estaria relacionada às ações do Esquadrão da Morte. Cf. 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). 2015. 228 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 139 – 140.

[312] MARCOS, Plínio et al., op. cit., Faixa 4.

[313] No próximo capítulo, vamos analisar com mais afinco essas células rítmicas que acompanham a fala do narrador e qual o seu papel para a narrativa proposta no disco.

[314] O arranjo descrito é característico da gravação feita para o disco *Plínio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro*. As outras duas gravações dessa canção, no programa *Ensaio* e no disco *Geraldo Filme*, apresentam diferenças substanciais.

A

Silêncio,
O sambista está dormindo
Ele foi, mas foi sorrindo
A notícia chegou quando anoiteceu
Escolas,
Eu peço silêncio de um minuto
O Bexiga está de luto
O apito de Pato n'Água emudeceu[315]

Em um andamento lento, dentro do estilo recitativo, Filme parece querer intensificar a dor sentida pela perda de Pato N'Água através do efeito de passionalização.[316] Mas chama atenção o fato de que, em todo esse trecho da canção, a morte não é citada de maneira direta. Ao pedido de silêncio segue-se o verso "O sambista está dormindo" e ela transparece na metáfora do descanso. No verso seguinte, é representada pela ideia da partida, através do verbo "ir" conjugado no pretérito perfeito do indicativo. Mesmo nesse caso a situação é atenuada pelo uso da conjunção adversativa "mas" e a indicação de que partiu "sorrindo".

Nesse ponto, a temática da canção se desloca para o momento em que a notícia da morte do sambista é recebida. Não há indicações de quem recebeu a informação, apenas de que ela chegou ao final do dia.[317] Ao pronunciar a palavra "escolas" Filme recupera o tom de autoridade, similar ao utilizado no início da canção com a palavra "silêncio". Ela é pronunciada de maneira isolada, posta em destaque em relação aos demais versos. O uso do

---

[315] MARCOS, Plínio et al. **Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro**. Rio de Janeiro: Warner, 2011. 1 CD. Reedição do LP gravado em 1974. Faixa 4.

[316] O estilo recitativo tornou-se uma prática socialmente aceita e difundida no período barroco, dentro da tradição musical ocidental. Grout e Palisca assim se referem a criação e características desse estilo: "O seu objetivo era encontrar uma espécie de canção falada, intermediária entre ambos, como a que se dizia ter sido usada na recitação de poemas heroicos. Ao sustentar as notas do baixo contínuo, enquanto a voz se movia, passando por consonância e dissonância – assim simulando o movimento contínuo da fala -, libertou suficientemente a voz da harmonia para fazer com, que se assemelhasse a uma declamação livre, sem altura definida. GROUT, Donald; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 1994, p. 321.

[317] Vale a pena notar que essa informação também está presente na fala do narrador. A "hora da Ave Maria" é uma referência ao costume de origem portuguesa de marcar a rotina do dia a dia com as orações consagradas a Maria. Segundo o Papa Francisco, tal costume é: "uma belíssima expressão da fé do povo [...]. É uma oração simples que se reza nos três momentos característicos da jornada que marcam o ritmo da nossa atividade quotidiana: de manhã, ao meio-dia e ao anoitecer". Cf. SANTA Sé. Disponível em: http://w2.vatican.va/content/vatican/pt.html. Acesso em: 21 jun. 2016. No Brasil, a "hora da Ave Maria" passou a ser realizada apenas ao final do dia, sendo executada em muitas rádios a partir das 18h. O que coincide com o verso da canção "a notícia chegou quando anoiteceu". Agradeço a Denis Machado Rossi e Vinícius José Fechio Gueraldo pelas informações sobre o costume da "hora da Ave Maria" no Brasil. Qualquer equívoco ou erro é de responsabilidade do autor.

plural indica que Filme se dirige às escolas de samba de maneira geral. Trata-se novamente de um pedido, como deixa claro o verso seguinte: "eu peço silêncio de um minuto". Nesse contexto, o silêncio assume a dimensão do respeito diante da perda, sinal de homenagem ao sambista que partiu. Se o pedido feito pelo cancionista se dirige a um coletivo, as escolas, a perda também é dimensionada em termos amplos. O luto não se restringe a amigos e familiares, mas a toda a comunidade, como podemos observar no verso "O Bexiga está de luto". Por fim, a noção de silêncio é retomada no último verso, "O apito de Pato N'água emudeceu", mas como indicação da morte do sambista.

Para compreender melhor os elementos expostos até aqui, faz-se necessário delinear melhor quem foi Walter Gomes de Oliveira, o Pato N'Água, e qual sua relevância para o universo do samba na cidade de São Paulo. Geraldo Filme assim se refere a ele, no programa *Ensaio*.

> Oh rapaz, esse... Walter Gomes de Oliveira, Pato N'água. Pato N'água era o que hoje se chama diretor de bateria, era o apitador. O homem passou por várias. A área dele era lá no Bexiga. Ele conseguia dirigir uma escola de samba, uma bateria, com perfeição, sabe? Instrumento, afinação, aquelas coisa toda, passagem, naquela época tinha muito essa coisa de passagem de bateria, breque, aquelas coisa toda era com ele. É convenções e tal. Então ele passou pelo Bexiga, pela Vila Santa Isabel, que hoje é a escola de samba Acadêmicos do Tatuapé, pelo Peruche, Camisa Verde e quando ele tava se dedicando só ao Corinthians, aí aconteceu.[318]

Logo no início, Filme define o papel desempenhado pelo sambista no universo do samba, ele era apitador de bateria. O uso dessa palavra já denota que se trata de uma personagem ligada ao período anterior à adoção do modelo carioca de escolas de samba.[319] Também indica que, nessa função, o sambista possuía um grande talento e que passou por diversas agremiações carnavalescas em sua trajetória. Essa reverência à figura de Pato N'Água como apitador, no comando de uma bateria, aparece em outros depoimentos de

---

[318] **Ensaio:** Geraldo Filme. Direção: Fernando Faro. São Paulo: Fundação Padre Anchieta, 1992, 53 min.

[319] O carnaval em São Paulo foi oficializado em 1967 pelo prefeito Faria Lima. Para conceder o apoio da prefeitura ele exigiu das agremiações carnavalescas a formação de uma federação, com capacidade e responsabilidade jurídica para receber os subsídios da prefeitura. Sem tempo hábil para formular um regulamento próprio, os representantes das escolas de samba paulista se utilizaram o regimento das escolas de samba. Com isso, certas características dos cordões e escolas de samba paulista foram abandonadas, como a presença do baliza ou os estandartes, sendo substituídos por elementos característicos do carnaval carioca, como o estandarte e o casal de mestre-sala e porta-bandeira. Cf. SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. **Carnaval em branco e negro.** Campinas: Unicamp, 2007. URBANO, Maria Aparecida. **Carnaval & Samba em evolução:** na cidade de São Paulo. São Paulo: Pleiêde, 2006.

sambistas. Em uma reportagem sobre o carnaval do Vai-Vai, em 1977, encontramos a seguinte referência ao apitador.

> Pato N'Água foi um dos mais perfeitos apitadores de nosso samba. Segundo Russinho, que o conheceu desde moleque, ele era um profundo conhecedor de samba e batuque, além de capoeirista nato. Pato morreu há alguns anos, segundo dizem, pelas mãos do Esquadrão da Morte e é considerado uma das maiores figuras do Vai-Vai de todos os tempos. Russinho diz que ele atraia a atenção de toda a avenida "porque apitava e pulava ai mesmo tempo. Era um gênio. Quando Pato N'Água aparecia apitando e dançando, toda a avenida parava pra olhar".[320]

Na mesma edição, em outra reportagem, Pé Rachado – sambista e morador do Bexiga – também faz menção a ele: "Pato N'Água, o melhor apitador que São Paulo já teve – hoje apitador só atende se for chamado de diretor de bateria. Pato era um sujeito que vivia fazendo encrencas, um dia teve uma briga de verdade e foi embora do Vai-Vai".[321] Aqui a imagem do sambista é associada a do valente. No depoimento de Russinho ao jornalista há uma menção ao fato de Pato ser um "capoeirista nato". Embora fosse do Bexiga, o sambista costumava frequentar as rodas de tiririca da cidade, inclusive as do largo da Banana. Sua presença nessas rodas é confirmada por Toniquinho Batuqueiro: "Pato num cantava, Pato só jogava, lançava o corpo muito bem, muito rápido".[322] E por Seu Carlão do Peruche: "O Zoinho era bom, o Zoinho, o falecido meu cumpadre, Pato, também, capoeira".[323]

Existem poucas referências sobre a vida de Pato N'Água, descrito como exímio apitador dos cordões carnavalescos, como um valente e hábil jogador de tiririca. As informações são em geral decorrentes de depoimentos, como os citados aqui. Mesmo no que diz respeito a sua morte, as informações são escassas. Filme, fala sobre ela no programa *Ensaio*.

> [...] como bom sambista ele tinha aquele monte de comadre lá, então tinha que fazer as visita né? Aí, um belo dia ele saiu fazer a visita na casa das comadrinha e aí

---

[320] FILHO, Moacir de Oliveira. Vai-Vai. In: **Folha S. Paulo.** São Paulo, 16 fev. 1977. ACERVO Folha. Disponível em: < http://acervo.folha.uol.com.br/>. Acesso em 14 maio 2016.

[321] LEITE, Paulo Moreira. A turma do Pé Rachado. In: **Folha S. Paulo**. São Paulo, 16 fev. 1977. ACERVO Folha. Disponível em: < http://acervo.folha.uol.com.br/>. Acesso em 14 maio 2016.

[322] Apud. SANTOS, André Augusto de Oliveira. **Vai graxa ou samba senhor?**: A música dos engraxates paulistanos entre 1920 e 1950.191 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p.171.

[323] Apud. Ibid., p. 186.

> tomou um carro de manhã [...] e foi embora. Passa ali toma um café, passa lá bate um papo e tal e tal. Chegou em Suzano, chegou em Suzano o motorista ficou meio cabreiro. A última coisa que se sabe é que o motorista falou: "Olha tem um cidadão que tá aí no carro desde de manhã e passaram a mão no rapaz e levaram pra dentro da delegacia". Depois disso a notícia chegou pra nós, o rapaz tava morto. Encontraram morto numa lagoa lá em Suzano. E aí trouxeram o corpo pra São Paulo, o Wadih Helu que comandou e tal, fez tudo, o enterro. Então, tava infarte. De susto não morreu porque ele era bravo, afogado também não porque era Pato N'água, porque nadava bem de mais entende? O motorista do carro funerário falou pra gente, o Carlão do Peruche, eu, o falecido da Tininha, disse: "Dá uma olhada, na, na japona dele, ela tá com uns furo meio estranho". Aí quando o Carlão pegou a japona dele o dedo dele já entrou num buraco, o dedo do Carlão já entrou num buraco assim, ai fomos tirar da roupa dele para ver, não parecia marca de furo não. Aí explicaram pra gente que se foi baioneta ou punhal qualquer coisa, na água fecha. Quer dizer, passou e a única coisa que restou foi uma homenagem a ele através de um samba.[324]

Ele acrescenta à imagem de Pato N'Água, descrito como exímio apitador de bateria e valente jogador de tiririca, a de um homem cheio de mulheres, figura conquistadora. Talvez por isso, levando em conta o contexto que levou o amigo a Suzano Paulista, tenha utilizado a imagem do sorriso para se referir a sua morte no verso "Ele foi, mas foi sorrindo". Fica explícito também que para Filme esse episódio não foi uma fatalidade, mas sim um ato de violência, perpetrado pelas forças de segurança. Há em seu depoimento um forte questionamento em relação à versão oficial da causa da morte. A frase que fecha o trecho citado é significativa em relação a sua posição no que diz respeito à perda do amigo: "Quer dizer, passou e a única coisa que restou foi uma homenagem a ele através de um samba". Se não é possível questionar as causas da morte de Pato N'Água, é lícito cantar em sua memória, utilizar a canção como forma de expressar a dor da perda e homenagear esse personagem considerado, pelo compositor, tão importante para o universo do samba em São Paulo.

O arranjo que descrevemos na primeira execução da parte A – a relação estabelecida entre voz e cordas – ajuda a construir o tom de solenidade, característico de uma homenagem. As considerações feitas sobre a figura de Pato N'Água, por sua vez, possibilitam compreender porque a reverência solicitada por Geraldo Filme – o minuto de silêncio – se dirige a todas as escolas de samba. A dor da perda e o luto são estendidos a todos aqueles ligados ao samba na cidade de São Paulo. Por fim, tendo em vista as descrições feitas pelos sambistas sobre o talento de Pato N'Água como apitador, a imagem utilizada do apito que emudece no último

[324] **Ensaio:** Geraldo Filme. Direção: Fernando Faro. São Paulo: Fundação Padre Anchieta, 1992, 53 min.

verso ganha significado. Não se trata apenas de uma referência a morte do indivíduo, mas também de uma perda para o samba.

Não por acaso, a primeira execução da parte A se encerra com Geraldo Filme cantando o último verso de maneira prolongada, até a sua voz sumir. Mas o silêncio que essa interpretação cria é rapidamente suplantado pelo violão com uma sequência de notas ascendentes e uma chamada do cavaquinho para os instrumentos percussivos. A voz de Filme entra nesse momento. Silva apresenta uma análise geral de "Silêncio no Bexiga" que vale a pena reproduzir aqui.

> A melodia tem pouca amplitude, não mais que uma oitava, e andamento lento. Embora a temática do samba remeta à passionalização, com ênfase no desencontro que é a perda do sambista, a compatibilização de melodia e letra tem também alguns elementos enunciativos, especialmente em relação à suspensão melódica, com grandes trechos "horizontais" ou que sugerem essa disposição. A passionalização se encontra na continuidade melódica e no prolongamento de vogais nas sílabas tônicas de "dormindo", "sorrindo", "bronze", "um" [...]. A melodia tem um caráter essencialmente horizontal, suspensivo e enunciativo, correspondendo ao chamado do compositor ao pedir silêncio reverente ao sambista morto[325]

Vemos aqui o emprego de um recurso já notado em "Vou sambar n'outro lugar", o prolongamento das vogais com intuito intensificar a passionalização da canção. Da mesma forma, a melodia com pouca amplitude identificada aqui por Silva, é vista, por Prado, como uma característica recorrente nas canções de Geraldo Filme.[326] A dimensão "horizontal", por sua vez, é bastante evidente na parte A da canção. Silva atenta também para a presença de módulos oscilantes dentro da canção.

> A horizontalidade é quebrada por módulos oscilantes ("está dor-", "mas foi so-" e "-do anoiteceu), e dois pontos de reforço do grave ("Si", que inicia a canção, e "A no – "). Esses dois pontos, além de contrapor as subidas melódicas dos módulos, serve também para entender a amplitude melódica, atenuando a entoação quase falada do eixo. Essa extensão reforça o efeito de disjunção característico do recurso de passionalização, enquanto a horizontalidade tem a função de constituir uma enunciação aos sambistas.[327]

---

[325] SILVA, Marcos Virgílio. **Debaixo do "pogréssio":** Urbanização, cultura e experiência popular em João Rubinato e outros sambistas paulistanos (1951 – 1969). 287 f. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, p. 257.

[326] PRADO, Bruna Queiroz. **A passagem de Geraldo Filme pelo "samba paulista":** narrativas de palavras e música. 226 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Unicamp, Campinas, 2013, pp137 – 142.

[327] SILVA, Marcos Virgílio, op. cit., p. 257 – 258.

Dito isso, faz-se necessário analisar a parte B da canção. Embora nela a tendência à horizontalidade ainda se mantenha até certo ponto, há diferenças significativas tanto no que diz respeito à letra quanto à estrutura da canção.

> B
>
> Partiu,
> Não tem placa de bronze, não fica na história
> Sambista de rua morre sem glória
> Depois de tanta alegria que ele nos deu
> Assim,
> Um fato repete de novo
> Sambista de rua, artista do povo
> E é mais um que foi sem dizer adeus. [328]

Como na parte A, o que abre esse trecho da canção é uma palavra, posta em destaque pelo sambista. Trata-se do verbo "partir", utilizado como metáfora para a morte de Pato N'Água. O tonema associado a ele é claramente ascendente, sugerindo uma continuidade em relação ao que foi cantado na primeira parte. Mas a forma como isso é feito desloca sutilmente a temática da canção. O mote continua sendo a morte de Pato N'Água, mas amplia-se a discussão. Os dois versos que seguem são significativos, nesse sentido: "Não tem placa de bronze, não fica na história/ Sambista de rua morre sem glória".[329]

A questão do reconhecimento torna-se central aqui. Ou melhor, a constatação de sua ausência diante da perda daquele que é definido como "sambista de rua". Os versos se constroem como afirmações, reforçadas pelo emprego de tonemas descendentes. Estamos de acordo, nesse sentido, com a análise proposta por Silva.

> Esse movimento, reforçado em diferentes pontos da melodia nesse trecho, trazem a música para o âmbito da introspecção passional (em lugar da enunciação dos trechos em suspensão) e indica o que parece ser, para o compositor, uma condição não apenas terminal (do sambista homenageado), mas perene (de qualquer outro sambista).[330]

Três elementos são articulados nesse processo: A ausência da "placa de bronze", como uma referência a falta de uma homenagem perene; A sua exclusão da memória social, quando

---

[328] MARCOS, Plínio et al. **Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro**. Rio de Janeiro: Warner, 2011. 1 CD. Reedição do LP gravado em 1974. Faixa 4.

[329] Ibid., Faixa 4.

[330] SILVA, Marcos Virgílio, op. cit., 2011, p. 259.

afirma que ele “não fica na história"; E a constatação de uma morte sem “glória”. É importante notar que a única citação direta à morte ocorre justamente nesse verso. Em um contexto no qual se busca afirmar o total descaso em relação à perda do sambista. Chama atenção também o fato de que a tais afirmações segue-se o verso “Depois de tanta alegria que ele nos deu”. Cria-se com ele uma contraposição muito forte entre a falta de reconhecimento enunciada nos versos anteriores e a atitude do sambista em vida. Há um contraste que pode indicar a noção de uma injustiça, embora isso não possa ser afirmado de maneira categórica.

O fato é que nesse verso o efeito de suspensão, predominante na canção, é retomado. O que parece indicar uma sutil continuidade da temática desenvolvida na parte B. Essa perspectiva é reforçada pelo uso do advérbio de modo “assim”. Como em outros momentos, Filme coloca em destaque a palavra. O advérbio funciona como um aviso ao ouvinte e o coloca em estado de atenção. Não por acaso o tonema utilizado aqui é ascendente. Cria a tensão necessária para os versos que complementam o advérbio, “um fato repete de novo/ sambista de rua, artista do povo/ e é mais um que foi sem dizer adeus”.

Novamente concordamos com a análise de Silva, que considera esses versos, do ponto de vista textual, como o clímax da canção. A questão do descaso diante da morte de um sambista como Pato N’Água é ampliada para a figura do sambista de rua. Não se trata mais de um acontecimento pontual, mas algo recorrente e sistemático. As afirmações presentes nos dois primeiros versos, o fato que se repete e o sambista de rua descrito como artista do povo, são realçadas pelo emprego de tonemas descendentes. [331] Porém, no último verso temos o efeito de suspensão. Levando em conta o sentido do texto, podemos aventar a hipótese de que a intenção era justamente reforçar a ideia de repetição, de continuidade do processo de exclusão desses indivíduos da memória social.

Isso posto, ao observar a canção no todo notamos como a dimensão da homenagem, do respeito ao luto da comunidade, da reverência ao sambista que se foi são fortemente explorados na parte A. Nela, como procuramos demonstrar, Geraldo Filme se dirige às escolas de samba, às comunidades ligadas a esse gênero. Por outro lado, a parte B trabalha com o descaso em relação à morte do sambista, a falta de reconhecimento da sua produção artística e sua consequente exclusão da memória social. Nesse caso, as afirmações feitas parecem não ter ligação ou se dirigir a um grupo específico, sendo constatações gerais. Mas

[331] SILVA, Marcos Virgílio, op. cit., 2011, p. 259.

isso não implica uma segmentação dentro da canção. Como já indicamos, existe um fio condutor entre as duas partes, a tristeza. De um lado pela morte de um indivíduo importante pra comunidade; de outro, pelo fato de ele ser esquecido pela memória social.

Como apontamos no início da análise, essa é uma canção em que as dimensões da memória e do esquecimento são trabalhadas de maneira bastante intensa. Levando em conta o arranjo da gravação, é significativo que ela se encerre justamente com a palavra "silêncio", retomando a parte A. Ela é repetida sete vezes até que a canção se encerre em *fade out*. Silva interpreta tal desfecho como a afirmação de um movimento cíclico que, para ele, remeteria tanto à imagem de um cortejo fúnebre quanto a de um desfile de carnaval. Tendo isso em vista, conclui que:

> [...] a música presta homenagem a um dos nomes fundamentais na consolidação do carnaval paulistano, assegurando a possibilidade de retomada do samba por outros praticantes, ou a luta dos sambistas remanescentes pela conservação de sua prática cultural (o que se torna o empreendimento principal da obra de Filme).[332]

Nesse ponto específico, gostaríamos de propor uma interpretação um pouco diferente, levando em conta alguns elementos não considerados. A repetição da palavra "silêncio", que constitui o trecho final da canção, não se dá simplesmente em *fade out*. Na verdade, há um processo de decomposição da parte instrumental, até que reste apenas o surdo e a voz, quando aí sim ela baixa lentamente até desaparecer. Os primeiros instrumentos a serem retirados são os de harmonia, violão e cavaquinho. A partir daí temos o pandeiro, a cuíca e a caixa, ficando apenas o surdo marcando o ritmo. Ouve-se ainda um último ataque da cuíca, como um lamento e, por fim, um apito, enquanto a palavra "silêncio" é repetida.

Podemos considerar esse processo de decomposição como um indicativo do mote da canção, a morte de Pato N'Água. Dois elementos reforçam essa ideia. Primeiro, a manutenção do surdo marcando o ritmo, passível de ser interpretado também como a pulsação do coração. O que faz, dentro dessa chave de interpretação, com que o efeito de *fade out* possa ser concebido como a aproximação da morte. Segundo, o som do apito que irrompe nesse trecho final e morre lentamente. Uma referência direta ao sambista homenageado e ao último verso da parte A, "o apito de Pato N'Água emudeceu".

---

[332] SILVA, Marcos Virgílio, Ibid., 2011, p. 260.

Temos que lembrar que todo o trecho é acompanhado pela repetição da palavra "silêncio". Ainda que seja a mesma que abre a canção, aqui nesse ponto ela carrega certa ambiguidade. Pode remeter ao pedido de silêncio solicitado na parte A da canção, símbolo do luto e da reverência ao sambista que partiu. A associação entre a palavra e sua morte é garantida pelo processo de decomposição da parte musical. Por outro lado, pode ser vista como continuidade da temática trabalhada na parte B. O silêncio como referência ao descaso diante da morte do sambista, a falta de reconhecimento da sua produção artística, o desaparecimento desse sujeito da memória social da cidade. Não se trata aqui de defender uma ou outra interpretação, mas pensar como Geraldo Filme trabalha as duas possibilidades ao longo desse samba e como isso se insere na narrativa proposta em *Plínio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro*.

Faz-se necessário, portanto, retomar alguns aspectos gerais da estrutura das faixas do lado A, em vista do que foi discutido até aqui. As duas primeiras, "Tiririca" e "Vou sambar n'outro lugar", giram em torno da descrição de espaços de sociabilidade e práticas culturais. A fala do narrador é fundamental nelas, na medida em que usa a trajetória de vida de Geraldo Filme como fio condutor entre as canções, articulando-as e reafirmando a relação entre o gênero musical e a cidade. A terceira faixa, por outro lado, desloca um pouco a narrativa ao discorrer sobre a festa de Bom Jesus de Pirapora. Mas já indicamos que se trata de uma menção ao processo de formação de Filme como sambista, espécie de ritual de batismo. A quarta é a que comporta a canção que acabamos de analisar, "Silêncio no Bexiga". Tendo isso em vista, vale pena retomar na íntegra a intervenção de Plínio Marcos.

> Em Pirapora, o Geraldão ganhou embaixada e o direito de entrar nas bocas mais esquisitas. Bailinho do porão do Bixiga. Onde crioulo de mais de um metro e setenta tinha que dançar dobrado em cima da mulher pra não bater com a testa na viga. Mas foi ali, que o Geraldão conheceu os bambas do samba de São Paulo. Jamburá, Nego Braço, Bitucho, Marmelada, Pé Rachado e Pato n'Água. Pato N'Água, um senhor sambista.
>
> Pato N'Água dançava samba na aba do chapéu. O Pato n'Água ficava em cima do Viaduto do Chá apitando samba e comandava a Escola de Samba Vai-Vai todinha pelo vale. O Pato n'Água era chefe da torcida organizada do Corinthians. Mas não foi de desgosto que o Pato n'Água morreu, não.
>
> Pato N'Água foi levar uma cabrocha lá em Suzano Paulista e amanheceu boiando em uma lagoa. Tava comido de peixe e de bala. Como foi, como não foi ninguém sabe. Defunto não fala. O que a gente sabe é que a noticia chegou no Bexiga na hora

> da Ave Maria e ali, nas quebradas do mundaréu, o povo inteiro chorou. E o Geraldão, legítimo poeta do povo chorou por todos nós.[333]

Ao analisarmos parte desse trecho, no capítulo anterior, salientamos a ênfase dada aos espaços de sociabilidade no interior dos territórios negros. Mas é importante ressaltar, nesse momento, que ele é composto também por referências a sujeitos históricos concretos. Fala não só do espaço, do ponto de encontro, mas também dos sambistas, dos homens e mulheres que frequentavam tais bailes. A história de Pato N'Água, nesse sentido, pode ser compreendida como uma síntese das trajetórias de vida desses indivíduos, assim como as questões propostas em "Silêncio no Bexiga". Cantar, como definiu Geraldo Filme ao falar sobre esse samba, constitui uma forma de prestar homenagem, assim como de se opor a uma morte violenta e sem explicação aceitável. É também um mecanismo de rememoração, de oposição ao processo sistemático de silenciamento da história da cidade em relação a figuras como Pato N'Água, definido nos versos da canção como um "sambista de rua, artista do povo".

Cantar e falar de espaços, pessoas e experiências. As quatro faixas, de formas distintas, remetem a esses três elementos, ora dando mais peso a um ora a outro. A trajetória de vida de Geraldo Filme alinha as canções e articula esses elementos no lado A. Mas é na última faixa, na última canção, "Tebas, o escravo (Praça da Sé)" [334], que eles aparecem de maneira mais articulada. Aqui a fala do narrador tem pouco peso, pois a história de Geraldo Filme já foi contada.

> Por essas e outras o Geraldão da Barra Funda foi aclamado na quadra de samba da Mocidade Alegre do bairro do Limão, por 40 escolas de São Paulo e 3 de Santos como sambista imortal da Paulicéia. E um sambista imortal da Paulicéia jamais poderia esquecer o marco zero da cidade, a velha Sé! Tira teima dos sambistas de São Paulo.

Ela serve apenas como constatação da sua importância dentro do universo do samba na cidade de São Paulo e para introduzir a canção. "Tebas" foi, provavelmente, uma das últimas canções a ser incorporada ao repertório do disco. Tal afirmação deriva do fato de ter sido composta por Geraldo Filme para o desfile da escola de samba Paulistano da Glória, no

---

[333] MARCOS, Plínio et al. **Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro**. Rio de Janeiro: Warner, 2011. 1 CD. Reedição do LP gravado em 1974. Faixa 4.

[334] Para facilitar a fluência do texto passaremos a nos referir a canção apenas como "Tebas".

carnaval de 1974. Nesse ano, o enredo escolhido pela escola foi "Praça da Sé, sua lenda, seu passado, seu presente". De posse dessas informações é lícito supor que o samba-enredo foi composto no ano anterior, coincidindo com o período em que participava do espetáculo *Humor Grosso e Maldito nas Quebradas do Mundaréu*.

Em linhas gerais, esse samba possui como elemento central a história do escravo chamado Tebas, construtor da primeira catedral da Sé no século XVIII. A inusitada relação entre um negro escravizado e o marco zero da cidade é apenas o ponto de partida para a construção, por parte de seu compositor, de uma imagem da praça marcada profundamente pela presença popular, como lugar de encontros e, acima de tudo, como um espaço do samba e dos sambistas paulistanos. "Tebas" é um samba em dois tempos, pois articula tanto eventos ocorridos no século XVIII quanto situações que remetem diretamente ao cotidiano da praça na primeira metade do século XX.

O fato de ter sido composto como um samba-enredo implica algumas características específicas, presentes na estrutura da canção. Em primeiro lugar, temos a predominância do caráter narrativo. Predomina nele o uso da primeira e da terceira pessoa do singular. Trata-se de um samba destinado a ser cantado e representado pelos integrantes da escola de samba no desfile de carnaval, o que resulta também na utilização de um andamento mais acelerado, para marcar o tempo de deslocamento das alas da escola.[335] Prado considera a divisão em três partes como uma estrutura recorrente nos sambas-enredos compostos por Filme. Além disso, encontra-se na análise da canção outras características do compositor, como a repetição de notas e versos melodicamente descendentes.[336] O arranjo feito para a gravação no disco busca simular uma bateria de escola de samba. Há a utilização de surdo, repinique, pandeiro, cuíca, violão e cavaquinho.[337] Dito isso, devemos voltar nossa atenção para a letra.

Tebas, o escravo (Praça da Sé)

A

[335] PRADO, Bruna Queiroz. **A passagem de Geraldo Filme pelo "samba paulista":** narrativas de palavras e música. 226 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Unicamp, Campinas, 2013, p. 186.

[336] PRADO, Bruna Queiroz, op. cit., p. 201.

[337] Para Conti, os dois sambas-enredo gravados no lado A, "Tradições e festas de Pirapora" e "Tebas", se estruturam a partir do modelo de samba que se tornou hegemônico após a década de 1930 no Rio de Janeiro. 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). 2015. 228 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 136.

Tebas, negro escravo
Profissão alvenaria
Construiu a velha Sé
Em troca da carta de alforria
Trinta mil cruzados que lhe deu padre Justino
Tornou teu sonho realidade
Daí surgiu a velha Sé
Que hoje é o marco zero da cidade
Exalto no cantar de minha gente
A tua lenda, o seu passado, o seu presente.

B

Praça que nasceu do ideal,
E braço escravo, é praça do povo
Velho relógio e encontro dos namorados
Me lembro ainda do bondinho de tostão
Engraxate batendo a lata de graxa
E camelô fazendo pregão
O tira teima dos sambistas do passado
Bexiga, Barra Funda e Lavapés
O jogo da tiririca era formado
O ruim caia e o bom ficava de pé

C

No meu São Paulo, oi lelê era moda
Vamos na Sé, que hoje tem samba de roda (6x)[338]

O título da canção é, como indicamos, uma referência direta ao negro escravizado, responsável por uma série de obras na cidade de São Paulo no século XVIII, entre elas a construção da torre da primeira catedral da Sé. Embora tenha desempenhado um papel importante nesse período, são escassas as fontes a seu respeito e a seus feitos, assim como citações a sua figura na construção da memória social da cidade. Deparamo-nos novamente com o processo de invisibilização do negro na história de São Paulo. Diante disso, vale a pena reproduzir as poucas referências que encontramos sobre Tebas. Antônio Egydio Martins, em seu livro *S. Paulo Antigo (1554 a 1910)*, publicado em 1911, faz uma breve menção a ele.

> *Torre da Catedral* – Foi construída em 1750 a 1755, sendo o *arquiteto* e construtor um mulato conhecido vulgarmente pelo nome de *Thebas*, deixado livre, em testamento, por um cônego *seu senhor*, com a condição de concluir as obras, o que fez mediante o *salário de pataca e meia por dia*.

[338] MARCOS, Plínio et al. **Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro**. Rio de Janeiro: Warner, 2011. 1 CD. Reedição do LP gravado em 1974. Faixa 5.

> *Thebas* foi também o construtor do chafariz que se admirava no largo da Misericórdia e que, mais tarde, foi substituído por um mictório. E daí que vem a frase popular em S. Paulo: é um *Thebas*, homem que tudo faz (grifos do autor).[339]

Affonso A. de Freitas também faz menção a ele em *Tradições e reminiscências paulistanas*, livro de 1921. Sua nota é um pouco mais extensa e retoma alguns dos elementos já abordados por Martins.

> *Ser Thebas* é, em S. Paulo, na Paulicéia, desde há 150 anos, sinônimo de empreendedor, hábil e inteligente, capaz de tudo fazer com acerto e perfeição. Essencialmente paulistana é a origem dessa expressão ainda hoje em voga entre os raros representantes das passadas gerações genuinamente paulistas.
>
> Foi o caso que, na última reconstrução da Catedral de S. Paulo começada em 1746 e só terminada em 1755 segundo verificamos, em mais de um documento coevo, não houve na terra de Amador Bueno, arquiteto ou construtor profissional que se atrevesse a arcar com a responsabilidade da edificação da respectiva torre.
>
> Surge então o *Thebas*, crioulo da capital, mulato desenvolto e inteligente, que se propõe executar o que, na época, parece, representava verdadeiro prodígio de arquitetura. O oferecimento foi aceito e tal habilidade e engenho demonstrou o *Thebas* que seu senhor, pois o improvisado arquiteto era escravo, falecendo quando em meio estavam os trabalhos da reconstrução, legou-lhe alforria com a clausula de concluir as obras, pelas quais passaria a receber o salário de *pataca e meia*.
>
> Daí por diante trabalho arquitetônico de importância, *de mais circunstância*, segundo frase da época, não houve em São Paulo que deixasse de ser pelo *Thebas* executado (grifos do autor).[340]

Em ambos os relatos Tebas é descrito como um indivíduo inteligente e habilidoso. Por sua vez, a construção da torre da catedral é considerada, pelos autores, como sua principal obra. Sua liberdade, mediante a carta de alforria, é associada justamente a sua construção, assim como o fato de que seu nome se tornou a partir dali um adjetivo corrente na cidade, sinônimo de "homem que tudo faz"[341] ou "empreendedor, hábil e inteligente, capaz de tudo fazer com acerto e perfeição".[342] Mas chama atenção também o fato de que nem um dos dois

---

[339] MARTINS, Antônio Egydio. **S. Paulo Antigo (1554 a 1910).** Rio de Janeiro: Livr. Francisco Alves & C., 1911, 2 v., p. 153.

[340] FREITAS, Affonso A de. **Tradições e reminiscências paulistanas.** São Paulo: Ed. Revista do Brasil, Monteiro Lobato & Cia, 1921, p. 79 – 80.

[341] MARTINS, Antônio Egydio, op. cit., p. 153.

[342] FREITAS, Affonso A de., op. cit., p. 79.

autores se refere a Tebas como negro. Ao invés disso, o descrevem-no como crioulo ou mulato. Freitas, em outro trecho do livro, chega a chamá-lo de moreno.[343]

Embora conte a mesma história no samba-enredo, Geraldo Filme assume uma postura completamente distinta, anunciada logo no primeiro verso: "Tebas, negro escravo". Ele define as características de Tebas e a forma como se insere dentro da ordem colonial. Só depois disso, faz referência ao universo do trabalho, as suas habilidades como construtor e a sequência de fatos que envolvem a construção da torre da catedral da Sé.

> A
>
> Tebas, negro escravo
> Profissão alvenaria
> Construiu a velha Sé
> Em troca da carta de alforria
> Trinta mil cruzados que lhe deu padre Justino
> Tornou seu sonho realidade
> Daí surgiu a velha Sé
> Que hoje é o marco zero da cidade
> Exalto no cantar de minha gente
> A tua lenda, o seu passado, o seu presente.[344]

Como os cronistas, apresenta a construção da igreja como a principal obra de Tebas. Da mesma forma, indica que a recompensa pelo êxito da empreitada foi a conquista da liberdade, a superação da condição de escravo através da carta de alforria. São os versos que fecham a primeira parte – "Exalto no cantar de minha gente/A tua lenda, o seu passado, o seu presente" – que indicam uma mudança na narrativa apresentada até aquele ponto. Deixa-se de lado o uso da terceira pessoa do singular, utilizada até ali para falar da história de Tebas e da fundação da Praça da Sé e adota-se a primeira pessoa do singular. Trata-se de uma

---

[343] Emanuel Araújo, ao discutir a questão da memória negra no Brasil, faz considerações importantes e que nos ajudam a compreender a postura dos autores citados. "Será lenda a nossa participação na construção da história deste país e da identidade de seu povo? Ou será que, ao contribuir para a formação de uma identidade nacional que dá cara nova às velhas tradições de uma cultura europeia, precisamente por sua contribuição, o *estanlishment* e transforma esses negros em brancos? Ou a cor não importa? Mas, se não importa, por que será que os negros não tem acesso às principais instituições que garantem reconhecimento, prestígio e poder no Brasil? Por que será que as universidades têm tão poucos negros nos seus quadros? E por que será que as cadeias e os presídios e as ruas estão povoados desses cidadãos de segunda classe, todos pobres, todos pretos? São muitos os que branquearam na história do Brasil... E não pense que suscito aqui uma nova forma de preconceito, ao levantar a questão. Mas é certo que, no Brasil quando se reconhece o prestígio social ou econômico de um negro, seu *branqueamento* parece inevitável..." ARAÚJO, Emanoel. Negras Memórias**:** o imaginário luso-africano e a herança da escravidão. In: **Estudos Avançados**, 18 (50), 2004, 242 – 250, p. 246.

[344] MARCOS, Plínio et al. **Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro**. Rio de Janeiro: Warner, 2011. 1 CD. Reedição do LP gravado em 1974. Faixa 5.

conclamação para se prestar uma homenagem. Ela se dirige aos que denomina de “minha gente”. Em um primeiro momento, podemos pensar que se trata dos integrantes da escola ou, se quisermos expandir o significado, do público em geral. Seja como for, Filme insere de maneira habilidosa o enredo do samba. Transforma-o em um lema para homenagear tanto a praça quanto aquele que construiu a igreja. A conclamação presente nesses versos é reforçada pela repetição de toda a primeira parte, dessa vez sendo a voz do cancionista acompanhada por um coro de vozes femininas. Só depois disso é que temos a segunda parte:

B

Praça que nasceu do ideal,
E braço escravo, é praça do povo
Velho relógio e encontro dos namorados
Me lembro ainda do bondinho de tostão
Engraxate batendo a lata de graxa
E camelô fazendo pregão
O tira teima dos sambistas do passado
Bexiga, Barra Funda e Lavapés
O jogo da tiririca era formado
O ruim caia e o bom ficava de pé. [345]

Nos versos que abrem a segunda parte, “Praça que nasceu de um ideal/ E braço escravo, é praça do povo”, a narrativa sobre a condição de Tebas, sua obra e o objetivo por trás dessa empreitada, assumem um papel importantíssimo para o desenvolvimento do samba-enredo. A sua história é apresentada como elemento fundante da Praça da Sé. O ideal de liberdade de seu construtor é colocado como parte da essência da praça. Até esse ponto, os eventos que compõe a música situam-se no passado distante ou fazem referência a ele. A partir daí, há uma mudança abrupta no que diz respeito ao tempo histórico.

O cenário continua sendo o da Praça da Sé, mas não a Sé do século XVIII, não a do negro Tebas. As referências ao bondinho, ao engraxate, à praça como local de encontro de sambistas e do jogo da tiririca indicam a mudança de temporalidade. Trata-se da Praça da Sé da primeira metade do século XX. Consolida-se também o emprego da primeira pessoa do singular. O verso “Me lembro ainda do bondinho de tostão” nos dá indícios de que se trata de um processo de rememoração. Vale a pena citar, um trecho da entrevista concedida por Geraldo Filme, ao programa *Ensaio*.

---

[345] MARCOS, Plínio et al. **Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro**. Rio de Janeiro: Warner, 2011. 1 CD. Reedição do LP gravado em 1974. Faixa 5.

> Puxa, a Praça da Sé não foi fácil. Na Praça da Sé, é... saía da Barra Funda, parava primeiro na Praça Patriarca. Praça Patriarca era uma paradinha obrigatória que ali era o, a classe A da elite negra. Era uns clubes negros que tinha, uns clubes enjoados sabe? Os neguinhos cheios de tanta coisa. Aí parava na Patriarca, dava um tempinho, passava na Direita e já começava, a gente ia começar a fazer o samba nas lata de lixo. Ia subindo e aí tinha o Bar Café Viaduto ali, enquanto eles tocava valsa vienense, a gente fazia samba na lata do lixo do lado de fora (risos). E chegava na Sé, João Mendes, aí a gente armava a roda de samba e aí a tiririca[346]

Filme traça um verdadeiro percurso pela região central da cidade, enfatizando os locais ligados à prática do samba como o bairro da Barra Funda, a Praça Patriarca, a Rua Direita e a Praça da Sé. Como assíduo frequentador desses locais é possível supor que o material utilizado para construir a descrição da Sé, como em outras canções, foram suas próprias lembranças. "Tebas" parece assim ser um samba-enredo nostálgico, que recupera elementos de dois tempos históricos distintos. Mas é possível ver entre eles um fio condutor, ou melhor, uma marca para o compositor que faz parte do próprio espaço que se canta. A concepção da "praça do povo".

Essa noção está presente, como vimos, na sua criação, vinculada ao homem negro que conquista a sua liberdade ao construir a torre da catedral. Está também nas formas de ocupação do espaço descritas por Geraldo Filme. Nas relações que ali se davam entre seus frequentadores, em especial aquelas ligadas ao samba. Lembremos que ele define a praça na canção como "o tira teima dos sambistas do passado", um ponto de encontro de indivíduos vindos de bairros distintos. Chega a citar os três principais territórios negros da cidade na primeira metade do século XX, "Bexiga, Barra Funda e Lavapés".

Diferente da primeira parte, a parte B é executada apenas uma vez, cantada somente por Filme. Tal fato reforça a ideia de rememoração do sambista em relação ao espaço e as relações que e nele se davam. O vínculo estabelecido entre a Praça da Sé e o samba, por sua vez, é reafirmado na última parte.

> C
>
> No meu São Paulo, oi lelê era moda
> Vamos na Sé, que hoje tem samba de roda (6x)[347]

---

[346] **Ensaio:** Geraldo Filme. Direção: Fernando Faro. São Paulo: Fundação Padre Anchieta, 1992, 53 min.

[347] MARCOS, Plínioet al. **Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro**. Rio de Janeiro: Warner, 2011. 1 CD. Reedição do LP gravado em 1974. Faixa 5.

Tendo em vista as questões apresentadas até aqui vale a pena investigar como se deu o processo de composição desse samba-enredo. Encontramos algumas pistas no depoimento dado por ele no programa *Ensaio.* Ele afirma que foi sua curiosidade em relação à expressão "fulano é um Tebas" que o levou a realizar uma pesquisa e a descobrir a história do construtor da catedral da Sé, ponto de partida para a composição do samba-enredo.

> Tebas. São Paulo, antigamente. Não no meu tempo, no tempo dos velhos, tá. Eles falavam cidade de Tebas, porque uma cidade que, muito desenvolvida, que desenvolvia rapidamente e tal. E uma cidade, uma, uma pessoa que sabia fazer tudo, chamavam de Tebas. Fulano é um Tebas. Depois veio a ser um craque, fulano é bom, tal. Mas, fulano é um Tebas. E eu fiquei curioso com aquilo e resolvi procurar saber o que é. Aí fiz uma pesquisa [...].[348]

Tomamos conhecimento através de sua fala de que houve a preocupação de realizar uma pesquisa, de buscar fontes históricas para reconstruir a história da Praça da Sé. É nesse processo de pesquisa que descobre a personagem histórica de Tebas. Segundo Filme, foram consultados os arquivos da Cúria Metropolitana e dos jornais *Correio Paulistano* e *Fanfula*. Como um historiador, ele articula sua composição a partir de fontes, interpretando-as e construindo um discurso acerca do passado. A comparação pode parecer um tanto descabida, mas em um trecho mais adiante, essa dimensão de um discurso histórico conscientemente articulado transparece quando Filme aponta uma polêmica gerada por seu samba.

> Aí foi, foi onde justamente deu a polêmica justamente do...do...Tebas, o escravo, o enredo. Aí os estudantes de História: "Não, onde é que você levantou isso?" É, eles conhecem, pra eles Tebas é só uma cidade da Grécia. Mas não sabiam que tinha aqui. Tanto que 25 de janeiro é um protesto meu, quando na Praça da Sé, ali que naqueles painéis tá o nome dos autores, construtores todos... A catedral, aquela primeira catedral que esse nego construiu, [...] é exposto lá mas não dá o nome do autor (risos), mas a gente sabe [...].[349]

Ao recuperar a história de Tebas, Geraldo Filme buscou contrapor-se a um discurso historiográfico hegemônico que excluía o escravo da memória da cidade. Fez isso em um momento em que a praça passava por profundas reformas e os elementos que remetiam às suas experiências de vida pareciam desaparecer, assim como os laços de sociabilidade que

---

[348] **Ensaio:** Geraldo Filme. Direção: Fernando Faro. São Paulo: Fundação Padre Anchieta, 1992, 53 min.

[349] Ibid.

aquele espaço da praça permitia[350]. Como aponta Walter Benjamin: "Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja em um momento de perigo."[351]

Ai está o elemento que faltava para resolver o problema que apresentamos no início dessa discussão. As transformações pelas quais passou a cidade, a consolidação do modelo centro-periferia, implicaram para determinados grupos socais, e estamos falando da população negra e pobre da cidade, um amplo processo de desterritorialização, a perda concreta e simbólica de espaços de sociabilidade, a desestruturação de suas práticas sociais. Paralelo a esse processo temos toda uma rearticulação da história e da imagem da cidade, a partir do mote do progresso, da indústria e do trabalho que não os contempla. Eis o momento de perigo, decorrente da dificuldade em reorganizar a vida, os vínculos e práticas culturais nos bairros periféricos. Da possibilidade de terem sua história na cidade simplesmente apagada com a reorganização das ruas, praças e habitações.

Já dissemos que concordamos com os autores citados quando afirmam que as referências à cidade, anterior ao processo de metropolização, em sambas como os que aqui analisamos, podem ser consideradas como uma forma de expressar a dor pela perda dos territórios negros na região central e dos espaços de sociabilidade a eles ligados, um meio de expressar a saudade em relação às experiências vividas nesses espaços. Também estamos de acordo que tal processo deve ser pensado como uma estratégia discursiva para demarcar as especificidades, no meio urbano, de um samba considerado próprio de São Paulo.

Mas é preciso considerar também o fato de que todo o esforço em construir uma narrativa histórica sobre o samba paulista, como parte de um processo de identificação, pode ser compreendido através de uma perspectiva mais ampla de ação. Cantar e contar a história de um samba visto como paulista também é uma maneira de reinserir as comunidades negras e pobres na história da cidade, de afirmar suas formas particulares de expressão, concedendo assim voz a setores que espacialmente e politicamente foram excluídos dos centros de poder na cidade. Do ponto de vista social essa perspectiva se aproxima, e muito, das peças e crônicas de Plínio Marcos; mais ainda da obra de Geraldo Filme, em que as questões sociais

---

[350] No decorrer da década de 1970 a Sé passou por um profundo processo de remodelação, decorrência direta da construção da estação de metrô e das obras de revitalização da praça.

[351]BENJAMIN, Walter, op. cit., p. 224.

aparecem relacionadas a questões raciais, em que a cultura popular é muitas vezes compreendida como cultura negra. Em certo sentido, é possível dizer que a produção musical de Filme segue uma linha muito próxima da concepção de arte de Solano Trindade, com quem conviveu por mais de uma década.

## 5. DE ONDE VEM O SAMBA PAULISTA?

> A missanga, todos vêem.
> Ninguém nota o fio que, em colar vistoso, vai compondo as missangas.
> Também assim é a voz do poeta: um fio de silêncio costurando o tempo.
>
> **Mia Couto**

"Um povo que não ame e não preserve as suas formas de expressões mais autênticas, jamais será um povo livre".[352] É com essas palavras que Plínio Marcos abre o lado B do disco. Temos apenas sua voz, sem acompanhamento musical. Embora seja um texto curto, ele condensa as ideias de cultura popular, autenticidade e liberdade. O que as sustentam e as articulam é a perspectiva de defesa da cultura popular frente à ideia de invasão cultural. Já tivemos a oportunidade, no primeiro capítulo, de discutir como Plínio Marcos concebe tais questões e como estão intimamente ligadas aos debates que marcaram a década de 1970. Assim sendo, podemos indagar qual a função dessa frase na faixa de abertura do lado B e ir além, perguntar - a partir da discussão que temos feito até aqui - que papel tais ideias desempenham na narrativa proposta no disco.

A faixa em questão contém, além da fala do dramaturgo, a canção "Brasil recebe o mundo de braços abertos" de Zeca da Casa Verde. Ele compôs esse samba-enredo para o desfile de 1972 da escola de samba Morro da Casa Verde. Do ponto de vista musical ele não apresenta grandes diferenças em relação aos sambas-enredos de Geraldo Filme no lado A, "Tradições e festas de Pirapora" e "Tebas, o escravo (Praça da Sé)". Sendo assim, vale a pena observar a sua letra.

> Brasil recebe o mundo de braços abertos
>
> Você, que vem lá de outras terras
> Pra viver no meu país
> Seja bem vindo, pode chegar
> Só que existe nova lei
> Que o rei do samba, vai proclamar
> Na folha vinte, no parágrafo segundo diz:

---

[352] MARCOS, Plínio et al. **Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro.** Rio de Janeiro: Warner, 2011. 1 CD. Reedição do LP gravado em 1974. Faixa 6.

Aquele que negar e não querer sambar
Vai entrar numa escola de samba
Vai aprender a rebolar

E que bom que vai ser, só quero ver
Todo mundo sambando pra valer
Serenim, Serenim, oba!
Serenim, Serenim, oba!

Olha o nosso rei na rua
Sorrindo, de bom humor
Dizendo que a vida precisa de alegria
E com tristeza não se faz amor
O povo atendeu o seu apelo
Abre alas tristeza que alegria vai passar
Quem vem lá de fora pra viver no meu país
Tem que gostar de samba, tem que aprender a sambar

E que bom que vai ser, só quero ver
Todo mundo sambando pra valer
Serenim, Serenim, obá
Serenim, Serenim, obá

Salve, o meu Brasil, o meu Brasil
Salve, o mundo inteiro
Só que agora, quem vem lá de fora
Vai ter que sambar
Quem não samba vai embora

E que bom que vai ser, só quero ver
Todo mundo sambando pra valer
Serenim, Serenim, obá
Serenim, Serenim, obá [353]

Há dois pontos que se sobressaem na letra, a concepção de que o samba é parte da identidade nacional e a exaltação do gênero, associado à alegria efusiva do carnaval. No que diz respeito ao primeiro, podemos partir do próprio título da canção, "Brasil recebe o mundo de braços abertos". Fica explícita a ideia de acolhimento, de recepção. Mas ao mesmo tempo cria uma dicotomia entre o nacional, aquele que recebe, e o estrangeiro, que é recebido, que vem de fora. Essa perspectiva é reafirmada nos versos iniciais.

Você, que vem lá de outras terras
Pra viver no meu país
Seja bem vindo, pode chegar
Só que existe nova lei
Que o rei do samba, vai proclamar
Na folha vinte, no parágrafo segundo diz:
Aquele que negar e não querer sambar
Vai entrar numa escola de samba[354]

[353] MARCOS, Plínio et al., op. cit., Faixa 6.

Além disso, esses versos introduzem uma segunda questão. O eu lírico indica uma condição para o acolhimento, o estrangeiro deve aprender a sambar. Esse é o elemento central, que permite a sua aceitação e incorporação. Tal condição é descrita como uma lei, outorgada pelo "rei do samba". Essa ideia, da obrigação de saber sambar, se repete ao longo do samba-enredo, como nos versos: "Quem vem lá de fora pra viver no meu país/ tem que gostar de samba, tem que aprender a sambar".[355] A canção opera, portanto, com o senso comum, com a ideia do samba como elemento característico do povo brasileiro.

Com relação ao segundo ponto, chama atenção a utilização da imagem do "rei do samba", que nos parece uma referência à figura do Rei Momo, personagem característico dos festejos de carnaval.[356] Os versos "Olha o nosso rei na rua/Sorrindo, de bom humor/Dizendo que a vida precisa de alegria/E com tristeza não se faz amor"[357], reforçam a ideia de que se trata de Momo, responsável pela abertura do carnaval, por dar início aos festejos. Há implícita aqui uma conclamação para a participação da festa, assim como uma associação direta entre ela e o sentimento de alegria. Tal perspectiva fica explicita nos versos seguintes. "O povo atendeu o seu chamado/Abre alas tristeza que a alegria vai passar".[358] Outro elemento a ser destacado é a utilização da expressão "abre alas", típica dos desfiles de carnaval.

Diante dessas considerações, vale a pena retomar a frase do narrador nessa faixa. É possível pensar que ele se refere ao samba, como a canção, quando fala da necessidade de preservar as "formas mais autênticas" de expressão popular. Contudo, se expandirmos nossas referências, se observarmos essa intervenção num contexto mais amplo - pensando o ciclo de histórias que compõe o lado B – podemos compreender melhor seu alcance dentro da proposta do disco. A faixa seguinte apresenta elementos importantes e que devem ser considerados.

---

[354] MARCOS, Plínio et al., op. cit., Faixa 6.

[355] Ibid.

[356] Segundo Maria Aparecida Urbano, há referências à personagem do Rei Momo no carnaval de São Paulo desde a década de 1920. Cf. URBANO, Maria Aparecida. **Carnaval & Samba em evolução - na cidade de São Paulo**. São Paulo: Plêiade, 2006.

[357] MARCOS, Plínio et al. op. cit. Faixa 6.

[358] Ibid.

Nela, a intervenção Plínio Marcos pode ser dividida em duas partes. A primeira tem início com a seguinte fala: "O samba de São Paulo vinha do interior, vinha dos terreiros de café, era o samba batuque, o samba do trabalho, o samba do toco."[359] A princípio, não há acompanhamento musical. A partir da palavra trabalho, é possível distinguir o som de um instrumento percussivo que executa uma frase rítmica. Ela se estende muito além da fala de Plínio Marcos. Quando se encerra, começa a segunda parte da sua intervenção.

> Foi num terreiro de café que o Zé Maquininha aprendeu o samba, congada, reisado e também aprendeu a jogar bola. Como boleiro, ele chegou a ser craque. Foi ponta direita do Rádio de Mococa. Um cracão. Quando ele pendurou a chuteira, ele veio pra São Paulo. Chegou aqui e logo foi sendo capitão. Capitão de congada. A mulher dele, a Dona Chica, foi ser a bandeira da congada e o filho dele, o Zequinha, foi ser sentinela da congada. Seu sentinela, você está de ronda.[360]

Temos, portanto, temáticas distintas dentro da mesma faixa. Num primeiro momento, Plínio Marcos busca determinar a suposta origem do samba paulista. Somente depois disso é que, na condição de narrador, começa a contar aos ouvintes a trajetória de vida de Zeca da Verde.

Vale a pena explorar com cuidado o primeiro tema, antes de prosseguirmos a análise. Nessa primeira intervenção, nota-se a preocupação em definir um espaço geográfico de origem para o samba paulista: o interior. Esse processo de localização torna-se ainda mais preciso quando o narrador acrescenta que ele provinha dos terreiros de café, indicando, através da atividade agrícola, uma origem rural. Cabe lembrar, que o desenvolvimento da produção cafeeira no estado de São Paulo, ao longo século XIX, se deu por décadas baseado na utilização da mão-de-obra escrava de origem africana.[361] Portanto, podemos considerar que ao se referir ao terreiro de café o narrador pretendia não só localizar espacialmente a origem do samba paulista, mas também associá-la a uma série de práticas sociais ligadas à cultura afro-brasileira. Por isso, a afirmação de que "era o samba batuque, o samba do trabalho, o samba do toco".

---

[359] MARCOS, Plínio et al., op. cit., Faixa 7.

[360] Ibid.

[361] Cf. PRADO JR., Caio. **História econômica do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1970, p. 165 – 167. COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à república:** momentos decisivos. São Paulo: Unesp, 1999, p. 300 – 302.

É significativa, nesse sentido, a utilização da expressão “samba do toco”. Ela nos parece uma referência direta aos tambores feitos de tronco de madeira escavada, recobertos com pele animal em uma das extremidades. Sobre sua presença no país, Paulo Dias comenta:

> Diferentes expressões afro-brasileiras de matriz banto utilizaram tambores esculpidos em troncos de árvore escavados e com couro fixado por pregos ou cravilhas, incluindo o jongo (região Sudeste), o batuque de umbigada (SP), o candombe (MG), o zambê (RN), o samba de aboio (SE), o tambor de crioula (MA), o batuque (AP), entre outras. Como demonstraram estudos de pesquisadores como o austríaco Gehard Kubik e o congolês Kasad wa Mukuna, os tambores integram os conjuntos utilizados nessas tradições possuem formas e funções musicais que remetem a culturas da África Central e Meridional. Tais instrumentos precisam ser afinados ao calor do fogo, pelo fato de terem o couro pregado ou fixado com cravilhas. As expressões tradicionais banto-brasileiras que utilizam esse tipo de tambor constituem uma grande família com representantes em todo Brasil.[362]

Dentre as várias manifestações que se utilizam desses instrumentos, é licito supor que o narrador se refere ao batuque de umbigada. Seja porque emprega a palavras batuque para definir a origem do samba paulista, seja por localizar a sua origem no interior do estado de São Paulo, nas áreas em que se desenvolveu tanto a lavoura cafeeira quanto o batuque de umbigada. Essa suposição ganha força quando consideramos a frase rítmica presente nessa faixa.

Já havíamos dito que as intervenções do narrador são, no disco, permeadas por pequenos trechos musicais, que desempenham ora a função de fundo musical, ora a de complemento as suas falas, preenchendo o silêncio entre elas. No caso em questão, não é possível identificar qual é o instrumento utilizado, mas podemos extrair algumas informações interessantes de sua estrutura musical. Ao transcrevê-lo, observamos a presença de um padrão rítmico nos dois primeiros compassos, geralmente seguido de uma variação nos dois seguintes. [363]

---

[362] BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo (org.). **O Batuque de Umbigada:** Tietê, Piracicaba e Capivari – SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015, p. 53.

[363] “Na música, quando falamos em ritmo, estamos nos referindo a como organizamos os sons no tempo. O arranjo formado por uma sequência de notas musicais com duração diferentes (mais longas, mais curtas) formam um padrão rítmico. Uma característica da música africana é a retomada periódica de um padrão ou sequência rítmica tocada em um determinado instrumento. O final da sua sequência emenda com seu início, dando a ideia de uma formação circular”. Ibid., p. 96.

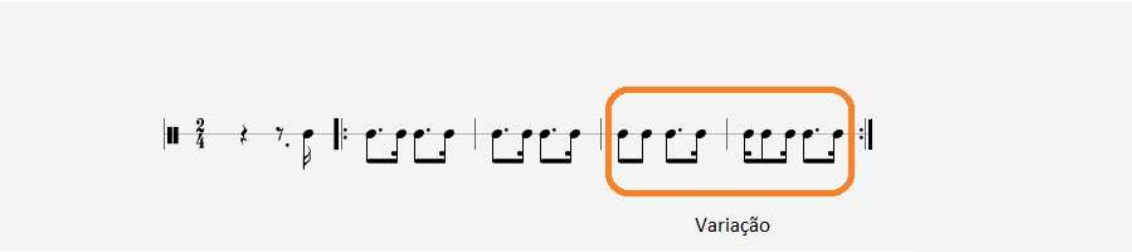


FIGURA 12 – Frase rítmica (Faixa 6 – “Congada”)

No batuque, a chamada orquestra - conjunto de instrumentos utilizados - é tradicionalmente formada por dois tambores de madeira escavada, o tambu e o quinjengue, um par de matracas e o guaiá. O tambu possui uma forma cônica ou cilíndrica, tem um timbre mais grave e cabe a ele executar os solos. Ele é posicionado rente ao chão e o músico que o toca geralmente se senta nele na posição do cavaleiro. O quinjengue tem forma de cálice, um som mais agudo, é apoiado no tambu na transversal. Ele desempenha a função de *tambor base*, executando padrões rítmicos curtos e repetidos para ajudar a manter o andamento do grupo. As matracas consistem em um par de bastões de madeira que são percutidos no corpo do tambú. Sua função é orientar com seu som forte o trilho para a sincronia de todos os instrumentos. Por fim, temos o guaiá, um tipo de chocalho com cabo, geralmente feito de lata. Ele é utilizado principalmente pelo modista, marcando os pulsos básicos e orientando o canto.[364]

Diante do que foi exposto aqui, vale a pena reproduzir a transcrição musical do batuque de umbigada feita por Paulo Dias e compará-la com o trecho que transcrevemos.

[364] BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo (org.). op. cit., p. 96 – 102. 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. São Paulo: PUC, 2005, p. 22.

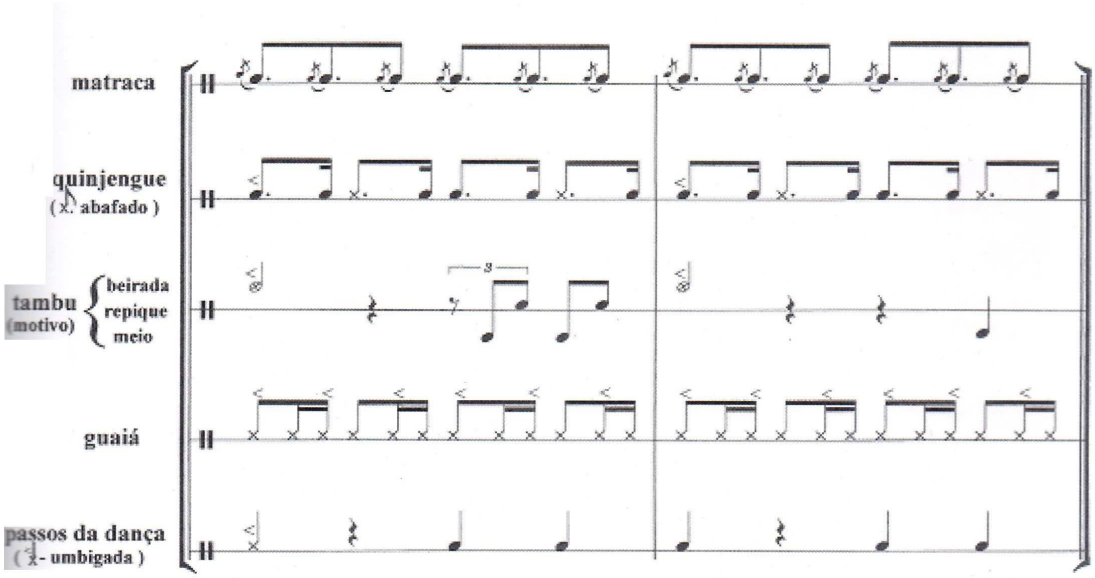


FIGURA 13 – Batuque de umbigada[365]

Percebe-se certa similaridade entre o padrão rítmico encontrado no trecho do disco com a linha do quinjengue da transcrição de Dias. As variações que encontramos, por sua vez, podem ser o resultado da tentativa de recriar a polirritmia do batuque em um único instrumento. Seja como for, os elementos elencados até aqui, tanto na fala do narrador quanto no trecho musical analisado, parecem remeter a intenção de afirmar uma origem rural do samba paulista, vinculada diretamente ao batuque de umbigada.

Quando essa primeira parte se encerra, tem início a história de Zeca da Casa Verde. Porém, seu ponto de partida é a trajetória da família do sambista, mais especificamente a de seu pai, Zé Maquininha. Novamente, a imagem do terreiro de café é invocada como local de origem e aprendizado. "Foi num terreiro de café que o Zé Maquininha aprendeu o samba, congada, reisado e também aprendeu a jogar bola".[366] Chama atenção o fato de que ao invés da relação entre o samba e o batuque de umbigada, estabelecida na fala anterior, temos aqui a referência a outras duas formas de manifestações afro-brasileiras, a congada e o reisado. Outro elemento importante é o futebol. A atuação de Zé Maquininha como jogador no Rádio de Mococa nos permite situar à origem da família nessa cidade do interior paulista, cuja

[365] BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo (org.), op. cit., p. 97.

[366] MARCOS, Plínio et al., op. cit., Faixa 7.

história está ligada à expansão da lavoura de café no século XIX e à construção da Estrada de Ferro Mogiana, importante caminho de escoamento da produção cafeeira.

Nota-se, na fala do narrador, que o fim da atuação de Zé Maquininha como jogador de futebol é associado à mudança da família do interior para a capital. "Quando ele pendurou a chuteira, ele veio pra São Paulo. Chegou aqui e logo foi sendo capitão. Capitão de congada".[367] Embora ele não aponte os motivos para a mudança de cidade, podemos compreender o deslocamento da família de Zeca da Casa Verde como parte do processo de migração da população negra para São Paulo após a abolição.[368]

O trecho em questão traz também outro elemento importante, a manutenção de determinadas práticas culturais no novo ambiente. As afirmações do narrador condizem com a realidade da cidade nas primeiras décadas do século XX. Embora São Paulo tenha passado por um profundo processo de transformação, determinadas práticas se mantiveram por um período considerável nas áreas mais afastadas do centro, como os batuques de umbigada e as festas de 13 de Maios na Zona Norte. O mesmo pode ser dito em relação às congadas, reisados e festas de Santa Cruz.[369]

É justamente essa ideia de continuidade que permite ao narrador inserir dentro da história o restante da família. Segundo ele: "A mulher dele, a Dona Chica, foi ser a bandeira da congada e o filho dele, o Zequinha, foi ser sentinela da congada. Seu sentinela, você está de ronda"[370]. Mais do que inserir novos personagens, a passagem serve como deixa para o início da canção propriamente dita. Ouve-se então a voz de Zeca da Casa Verde: "Boa noite minha gente. Congada vai começar, louvando São Benedito e o povo do lugar. A Senhora do Rosário foi quem nos permitiu. Por isso, canta meu povo que o canto sempre existiu"[371]. Um apito executa uma chamada e os demais instrumentos começam a ser executados. Como anunciado, trata-se de uma congada em homenagem a São Benedito, como podemos observar pela letra da canção.

---

[367] MARCOS, Plínio et al., op. cit., Faixa 7.

[368] Esse processo de migração e o estabelecimento da população negra na capital foi discutido com mais detalhes no capítulo 3.

[369] MORAES, José Geraldo Vinci de. **As sonoridades paulistanas:** A música popular na cidade de São Paulo, final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1997, p. 99 – 104.

[370] MARCOS, Plínio et al., op. cit., Faixa 7.

[371] Ibid., Faixa 7.

Congada

Gente abram suas portas
Ouçam o badalar do sino
É dia de festa
Do negro santo
Que traz no colo, branco
Jesus menino, ai, ai.[372]

Dentro das manifestações culturais de origem afro-brasileira, podemos enquadrar a congada no grupo dos cortejos. Sua estrutura interna é a dos desfiles em logradouros e praças, da exposição para o público em geral. [373] Tal característica está presente na fala de Zeca da Casa Verde que precede a canção. Ela funciona como um anúncio, como um indicativo aos espectadores do início da congada e, ao mesmo tempo, um pedido de licença aos santos devotos para o início dos festejos. A mesma lógica parece organizar a canção. Os dois primeiros versos funcionam como um convite ao público, anunciando o início da festa. Os demais, indicam a quem ela é consagrada - São Benedito - e apontam o seu caráter religioso.

É importante ter em mente que a origem dessa manifestação remete ao período colonial e a formação das irmandades negras que, nas festas religiosas e oficiais, buscavam louvar seus santos de devoção, principalmente Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Ifigênia. Mas devemos compreendê-las também como formas - sob a dominação da ordem escravista e da cultura europeia - de manutenção dos laços simbólicos com as linhagens de ancestralidade africana.[374] Em linhas gerais, ela congrega música, dança e elementos dramáticos, representando a coroação dos reis congos. Por isso, temos a presença de personagens como reis e rainhas, suas cortes e embaixadas com bandeiras, guardas e capitães.[375]

---

[372] MARCOS, Plínio et al., op. cit., Faixa 7.

[373] Cf. DIAS, Paulo. **Comunidades do Tambor**. [s.l.]: Associação Cultural Cachueira!. Disponível em: <www.cachuera.org.br/ >. Acesso em: 24 jul. 2015.

[374] Cf. SOUZA, Marina de Mello e. História, mito e identidade nas festas de reis negros no Brasil – séculos XVIII e XIX. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Iris (org.). **Festa:** Cultura & Sociabilidade na América Portuguesa, v.1. São Paulo: Hucitec, p. 249 – 260, 2001, p. 255. DIAS, Paulo. **Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis – MG**. [s.l.]: Associação Cultural Cachuera!. Disponível em: < www.cachuera.org.br>. Acesso em: 24 jul. 2015.

[375] IKEDA, Alberto T.; FILHO, Américo Pelegrini. Celebração populares paulistas: do sagrado ao profano. In: SETUBAL, Maria Alice (coord.). **Manifestações artísticas e celebrações populares no Estado de São Paulo.** Coleção Terra Paulista: histórias, artes e costumes, vol. 3. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008, p. 197

Diante do que foi dito, chama atenção o uso, por parte do narrador, das personagens da congada para se referir à família do sambista. O pai é apresentado como o capitão, a mãe como aquela que carrega a bandeira e o filho, como o sentinela. Essa hierarquia, baseada nos laços de parentesco e representada pelas patentes das personagens, ganha sentido na continuação da história de Zeca da Casa Verde na faixa seguinte.

> Nas quebradas da vida, a arte popular era passada nas dicas de pai para filho. A filosofia se aprendia no meio da batalha, na tentativa de ganhar o pão de cada dia. Quando o Zé Maquininha desencarnou e foi falar com Deus, a situação da família do Zeca ficou muito mais para São Benedito do que pra Santo Antônio, pretinha. Ai o Zeca teve que dar duro. Foi ser guia de cego, marmiteiro, carregador de saco de batata. Deu um duro danado, mas conseguiu entrar pro samba de verdade! O samba dos cordões! Cordão do Vai-Vai, Cordão dos Campos Elíseos, Cordão do Camisa Verde e Branco da Barra Funda, depois Primeira Escola de Samba de São Paulo, lá no Morro das Perdizes do velho Epílio Rosas. Depois o Zeca foi pro Morro da Casa Verde. E lá tirou diploma de sambista, sambista cheio de mumunhas, de tal coisa e coisa e lousa. O Zeca do Morro, o Zeca da Casa Verde, o Zeca Ternura. Uma das melodias mais ricas do Brasil. [376]

O conhecimento, seja do que o narrador denomina de arte popular, seja da vida, está radicado novamente na experiência. Experiência que é passada de uma geração para a outra por meio da oralidade. É justamente nesse tipo de conhecimento que se assenta a autoridade do pai, o capitão da congada. Experiência que se aprende nas ações do dia a dia, no ato de trabalhar, no processo cotidiano de conseguir as condições materiais de sobrevivência. Seria um erro compreender essas duas formas de experiências como campos distintos. Maurice Halbawachs alerta para essa relação entre as ações cotidianas e a apreensão da música.

> Desde cedo a criança é embalada por canções de ninar. Mais tarde, ela repete os refrãos que os pais cantarolam a seu lado. Existem canções de brincadeiras, existem canções de trabalho. Nas ruas das grandes cidades as cantigas populares correm de boca em boca [...]. As cantilenas dos vendedores ambulantes, as canções que acompanham as danças enchem o ar de sons e acordes. Não é preciso ter aprendido música para guardar a memória de uma boa quantidade de cantigas e melodias. [...] Como nos lembramos de uma canção quando não somos músicos? [...] Quando alguém bate com os dedos na mesa de modo a reproduzir o ritmo de uma canção conhecida, podemos achar estranho que isso baste isso para dela nos lembrarmos. [...] O ruído que nos chegam da natureza, e só dela, não se sucedem segundo uma medida ou uma cadência qualquer. O ritmo é um produto da vida em sociedade. Sozinho um indivíduo não poderia inventá-lo. As cantigas de trabalho, por exemplo, vem do retorno regular dos mesmos gestos, mas em um conjunto de trabalhadores [...]. A cantiga oferece um modelo aos trabalhadores agrupados, o ritmo vem do canto em seus gestos. Portanto, ele pressupõe um acordo coletivo anterior. Nossas

[376] MARCOS, Plínio et al., op. cit. Faixa 8.

> línguas são rimadas. É o que nos permite distinguir as partes da frase e as palavras que, sem isso, se fundiram uma às outras e nos apresentariam uma superfície contínua e confusa que não prenderia nossa atenção. Desde cedo estamos familiarizados com a medida – mas é a sociedade e não a natureza material que a ela nos acostuma.[377]

Como no caso de Geraldo Filme, de quem Zeca da Casa Verde era amigo de infância, são as experiências propiciadas pela família e pelas atividades de trabalho que o levam - segundo o narrador - a perambular pela cidade, a frequentar os territórios negros e a conhecer espaços de sociabilidades em que se formavam as rodas de samba e agremiações carnavalescas. Filme, ao relembrar sua infância, assim se refere a esses percursos junto com o amigo:

> Depois de entregar as marmitas na pensão da velha, a gente corria pro Largo da Banana, vê a negrada lá. [...]. Então a gente entregava marmita, eu e o Zeca da Casa Verde [...]. A gente tá junto desde menino, tanto que a gente se considera parente entende? Desde garoto.[378]

A trajetória da família de Zeca da Casa Verde – primeiro no interior e depois na capital - constitui, portanto, a chave para sua formação como sambista, que permite a ele a sua inserção nos espaços samba. Embora possua diferenças, a história de Toniquinho Batuqueiro apresenta a mesma estrutura.[379] Como a de seu companheiro, o ponto de partida escolhido pelo narrador é a história da sua família, mais especificamente, a de seu avô.

> O Velho Silvério morava em Pau Queimado. Um lugar aqui do interior de São Paulo que só tem crioulo. Mas o Velho Silvério era o maior festeiro de toda aquela região. Em Campinas, Tietê, Pederneiras, Piracicaba, ninguém armava um pagode sem ir a Pau-Queimado chamar o Velho Silvério pra tocar tambu. Tambu é uma espécie de dança de umbigada.[380]

Aqui, também encontramos a preocupação em situar o local em que se passa à narrativa. Pau Queimado é um bairro situado na zona rural do município de Piracicaba. Como no caso de Mococa, trata-se de uma região que tem sua história ligada à expansão da fronteira

---

[377] HALBWACHS, Maurice. op. cit., p. 205 – 207.

[378] **Ensaio:** Geraldo Filme. Direção: Fernando Faro. São Paulo: Fundação Padre Anchieta, 1992, 53 min.

[379] A história de Toniquinho Batuqueiro e sua família são contadas nas faixas 10 e 11. Vamos analisar as canções presentes nelas, "De Pirapora a Barueri" e "Ditado Antigo", mais adiante e comparar com a narrativa apresentada pelo narrador.

[380] MARCOS, Plínio et al. op. cit. Faixa 10.

agrícola e, principalmente, ao desenvolvimento da lavoura cafeeira.[381] Mas Plínio Marcos não faz referência à história econômica da região para caracterizar o local de onde provém a família do sambista. Chama nossa atenção para a forte presença da população negra na região e do batuque de umbigada, referido aqui como dança de tambu.[382] É a partir disso que ele define o Velho Silvério, como um festeiro renomado na região. As sua intervenção na faixa seguinte parte exatamente desse ponto.

> E o velho Silvério quando ia tocar tambu fazia questão de levar toda a família. Do filho mais velho, que era Zé Almofadão. Porque naquele tempo quem era chique, era almofadinha. Mas o Zé era muito grande, então era almofadão. Até o neto caçula, que era o Toniquinho. E todos tinham que ir de branco. O branco mais branco. O branco de anúncio de televisão. Na volta o velho Silvério ficava na porta. E o crioulo que não tivesse coberto de poeira vermelha não entrava em casa, porque era sinal que não tinha batucado e envergonhava a família.[383]

A festa constitui-se como mote para estabelecer uma relação entre o Velho Silvério e as gerações mais novas da família. Uma relação marcada pela autoridade, na medida em que impõe à família condições para frequentar tais eventos. Há aqui, um compromisso de participar ativamente dos festejos, indicado pela sua postura de verificar se os familiares – ao fim da festa – estão com as roupas brancas cobertas de poeira vermelha. A roupa suja funciona como sinal de participação – o não cumprimento dessa regra é apresentado como motivo de vergonha para a família. O que está em jogo aqui é, novamente, uma noção de aprendizagem que não dissocia o saber do fazer. Já aludimos à relação que existe entre as ações cotidianas e à música na sua vertente popular. Podemos agora complementar essa ideia a partir das considerações de Alberto Ikeda, Paulo Dias e Sérgio Carvalho. Elas nos ajudam a compreender qual o papel das festas besse processo de aprendizagem.

> A música popular de tradição oral, associada quase sempre a outras formas de expressão, como a dança, o teatro, a improvisação poética, só adquire pleno significado no contexto da celebração coletiva. Assim, a festa popular é um dos ambientes por excelência dessa produção musical. É música interessada, como notou

---

[381] Cf. TORRES, Maria Celestina Teixeira Mendes. **Piracicaba no século XIX.** Piracicaba: Equilíbrio, 2009.

[382] A presença da população negra na região está diretamente ligada à expansão da fronteira agrícola e a utilização de mão-de-obra escrava de origem africana durante boa parte do século XIX. Há registros inclusive de formação de quilombos nessa região, como o de Corumbataí em Piracicaba, e o quilombo de Capivari. Cf. BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo (org.). op. cit., p. 146 e 147. É importante notar que os municípios citados condizem com as áreas em que se realizavam o batuque de umbigada. Hoje, ele ainda é realizado em Piracicaba, Tietê, Capivari, Barueri e São Paulo. Ibid., p. 16 e 17.

[383] MARCOS, Plínio et al. op. cit. Faixa 11.

> Mário de Andrade, na medida em que cumpre funções rituais ou festivas e não se destina unicamente a entreter uma plateia – ao contrário, a comunidade participa de maneira ativa dos eventos musicais.[384]

Participar das festas, batucar, é, portanto, uma forma não só de integração do grupo familiar, mas também um mecanismo de apropriação de certa tradição oral, de apreensão de uma memória coletiva. Isso posto, a referência a poeira vermelha pode ser entendida também como um indício de que são festas realizadas em terreiros, o que reforça a ideia de se tratar de um ambiente rural. O narrador prossegue descrevendo as características do Velho Silvério, ressaltando seus poderes e conhecimentos.

> O Velho Silvério quando fazia macumba, na hora grande ele parava os atabaques só com os olhos. Ele olhava prum cacho de banana verde e o cacho madurava. O Velho Silvério quando batia palma, os tatus saiam da toca trazendo cachaça pra ele beber. Tem até uma cachaça com o nome de Tatuzinho, em homenagem ao Velho Silvério.[385]

Há, nesse trecho, uma série de referências ao que Paulo Dias denomina de universo dos batuques de terreiro, manifestações culturais que têm sua origem nos eventos com dança e música promovidos pelos negros escravizados na zona rural. Segundo o etnomusicólogo:

> [...] as festas de terreiro realizadas nas folgas semanais e dias de feriados concentravam a vivência dos escravos enquanto grupo, já que no dia a dia eles trabalhavam dispersos no eito. Tudo acontecia africanamente através do canto e do corpo em movimento, ao som dos tambores. Era momento de louvar ancestrais, de atualizar a crônica da comunidade, de travar desafios capazes de amarrar com a força encantatória da palavra proferida. Os versos metafóricos entoados nessas rodas só ofereciam ao branco um sentido mais literal, inócuo [...]. No estado de São Paulo, podem ser tomados como exemplo dos batuques de terreiro o Jongo e o Batuque de Umbigada..[386]

Nesse sentido, destacamos na fala do narrador a referência aos tambores, por meio dos atabaques, e aos cultos afro-brasileiros, através da expressão "macumba".[387] Dentro das

---

[384] IKEDA, Alberto; DIAS, Paulo; CARVALHO, Sérgio. Introdução. In: _____. **Cachuera! de Música**. [s.l.]: Associação Cultural Cachuera! Disponível em: < http://www.cachuera.org.br >. Acesso em: 20 nov. 2014.

[385] MARCOS, Plínioet al. op. cit. Faixa 11.

[386]Cf. DIAS, Paulo. **Comunidades do Tambor**. [s.l.]: Cachuera! Disponível em: < http://www.cachuera.org.br >. Acesso em: 30 nov. 2014.

[387] O termo "macumba" possui uma série de significados e é bastante controverso. Seguimos aqui as considerações de Reginaldo Prandi: "Macumba [...] deve ter sido a designação local do culto aos orixás que teve o nome de candomblé na Bahia, de xangô na região que vai de Pernambuco a Sergipe, de tambor no Maranhão,

manifestações religiosas afro-brasileiras, os tambores possuem grande importância, na medida em que são considerados objetos sagrados. São os responsáveis por estabelecerem o vínculo entre os homens, e entre esses e as divindades ou espíritos ancestrais.[388] O Velho Silvério é descrito como aquele que tem poder sobre os tambores, pois é capaz de com o olhar silencia-los. Outro elemento importante é a referência ao tatu. Segundo o narrador, o avô de Toniquinho Batuqueiro era capaz de invoca-los: "[...] quando batia palma, os tatus saiam da toca trazendo cachaça pra ele beber".[389] A figura do tatú aparece em diversos pontos de jongo, assim como em deixas de samba de bumbo. Trata-se de uma figura que possui muitos significados, entre eles a de um mediador entre os homens e os espíritos ancestrais.[390] Temos que considerar aqui, o papel importante da linguagem metafórica empregada nos batuques de terreiro e reproduzida, no disco, na fala de Plínio Marcos. Dias aponta que tal linguagem deriva do:

> [...] uso de uma poética metafórica que se coloca bastante próxima da linguagem simbólica dos provérbios e das adivinhas, formas literárias da oralidade bastante correntes na África bantu. Por serem representações vivas da palavra dos ancestrais, essa categoria expressiva extremamente sintética traduz como poucos, o pensamento tradicional africano. A utilização quotidiana de provérbios que fazem uso de recursos metafóricos foi registrada em fins do século XIX e início do XX em diferentes grupos etno-linguísticos na África Central Ocidental e Oriental. A habilidade em se expressar através de locuções proverbiais, metáforas e enigmas, cara aos guardiães das tradições orais na África, teria provavelmente informado, em terras de exílio, a poética dos terreiros e senzalas. Adaptada às estreitas condições de

---

de batuque no Rio Grande do Sul [...]. Macumba que, de qualquer modo, nos levará ao surgimento da umbanda como religião independente no primeiro quartel deste século, mas que poderia ter sido perfeitamente denominada de candomblé, desde que se deixassem de lado os modelos dos candomblés nagôs da Bahia que monopolizaram a atenção dos pesquisadores desde 1890. De todo modo, macumba é o termo corrente usado em São Paulo, no Rio, no Nordeste, quando se faz referência às religiões de orixás. E é uma autodesignação que já perdeu o sentido pejorativo, como pejorativo foi, na Bahia, o termo candomblé." PRANDI, Reginaldo. **Os candomblés de São Paulo.** São Paulo: Hucitec, 1991, p. 45.

[388] Segundo Dias: "Em festas de comunidades negras pelo Brasil afora encontramos variados tipos de celebrações musicais com toques de tambor, cantos, versos e improvisos, danças e expressões do corpo. Festejos que podem acontecer em terreiros e quintais, em ambientes sagrados como templos ou igrejas, ou espalhar-se em, detalhados cortejos por caminhos, ruas e praças, em zonas urbanas e rurais. Quem na lida diária da vida se encontra disperso, vem se encontrar ao som da *ngoma*, palavra de origem banto que significando tambor. Ela faz parte do vocabulário afrodescendente do Sudeste brasileiro. Em comunidades dessa região, o mesmo termo africano *engoma* (ou o já português brasileiro oral tambô ou tambu ou batuque) que nomeia o instrumento pode também designar a festa-celebração, o coletivo de herdeiros daquela tradição e o espaço que se reúnem [...]. Podemos, então, pensar essas engomas como comunidades do tambor, coletividades que se reconhecem a partir do nome e presença falante desses instrumentos de percussão nas rodas". Cf. BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo (org.). op. cit., p. 76.

[389] MARCOS, Plínio et al. op. cit. Faixa 11.

[390] ALCANTRA, Renata de. **A tradição da narrativa no jongo**. 105 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008, p. 88.

> vida na escravidão, essa arte ganha novos significados, como por exemplo, a produção de duplo sentido atendendo à necessidade de comunicação cifrada entre cativos.[391]

Tem a mesma intenção, de demonstrar os poderes do Velho Silvério, a referência à capacidade de fazer um cacho de banana amadurecer. Trata-se inclusive de uma referência recorrente dentro do universo dos batuques de terreiro paulistas. Nas entrevistas realizadas por Marcelo Manzzati para sua tese de mestrado sobre o samba de bumbo, encontra-se o seguinte relato:

> Abílio — O meu irmão, ele sempre ia em festa lá, de amanhece. O Samba lá era muito bão. Lá dava um... faiz nascê um cacho de banana. Prantava uma bananeira e já dava o cacho e o povo comia maduro que tinha.
> Marcelo — Isso no Samba, lá?
> Abílio — Esse Samba.[392]

Dona Mazé, jongueira do bairro de Tamandaré em Guaratinguetá, conta uma história semelhante sobre seu tio Bastiãozão e os jongueiros de antigamente.

> Jongueiro, pra mim, é como meu tio era. Que puxava ponto, fazia nascer bananeira na beira do jongo. Bananeira dava banana e dava pra todo mundo comer. Entendia das coisas. Agora, a gente não é jongueiro, a gente canta pra distrair... Mas antigamente, o jongo era sério.[393]

Na figura do Velho Silvério temos, portanto, a junção de uma série de elementos que remetem às tradições populares do interior de São Paulo, em especial àquelas ligadas ao universo cultural dos batuques de terreiros. Por intermédio do avô, estabelece-se uma ligação entre tais conhecimentos e as gerações mais novas, como indica o narrador: "E aí, foi que toda a família aprendeu as mumunhas do tambu, do samba e de mil e um pagodes".[394] Entre todos, é o neto Toniquinho Batuqueiro, apontado como seu maior representante.

> Mas um dia o Velho Silvério morreu e a família toda se dispersou. O neto caçula, o Toniquinho, veio pra São Paulo. Veio tentar a sorte na cidade grande. Queria ser

---

[391] Cf. DIAS, Paulo. **Tradição e modernidade nas ingomas do sudeste: Jongo e Candombe.** [s.l.]: Cachuera! Disponível em: < http://www.cachuera.org.br >. Acesso em: 30 nov. 2014.

[392] MANZATTI, Marcelo Simon. op. cit., p. 177.

[393] KISHIMOTO, Alexandre; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. **O Jongo de Tamandaré:** Guaratinguetá – SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2012, p. 53.

[394] MARCOS, Plínio et al. op. cit. Faixa 11.

> engraxate da Praça da Sé, mas os bons lugares dessa vida já estão todos sempre ocupados. Aí foi aquele entra não entra, entra não entra, entra não entra. Ele teve que mostrar que era neto do velho Silvério. Que era bom na pernada, bom na cabeçada, entrou na dentada e instalou a caixa dele ali, no pé do relógio da Praça da Sé. E ganhou o apelido de ponteiro caído. Mas foi ali, engraxando bota de bacana e batucando na caixa que ele se criou e ficou sendo uma urutú de cruz na testa. Hoje Toniquinho Batuqueiro, um dos maiores batuqueiros do Brasil.[395]

Cabe apontar que essa passagem da história do Velho Silvério para a de Toniquinho Batuqueiro possui duas rupturas importantes. Primeiro, temos a morte do avô que implica a dissolução do núcleo familiar. Depois, a transferência do neto do interior para a capital, representando a passagem do universo rural para o urbano. Contudo, chama atenção o fato de que sua afirmação na cidade se dá mediante a utilização dos conhecimentos apreendidos com seu avô. Segundo o narrador, Toniquinho: "[...] teve que mostrar que era neto do Velho Silvério. Que era bom na pernada."[396]

Como no caso de Zeca da Casa Verde, a entrada no universo do samba se dá a partir de um processo de ressignificação das tradições rurais diante da nova realidade encontrada na capital. Assim sendo, o que pesa na balança – como gosta de dizer o narrador – é a ênfase dada por ele a esse processo de transição. Por meio dele, das histórias dos dois sambistas, consegue descrever o que considera os fundamentos do samba feito em São Paulo, sua origem peculiar em relação a outras vertentes, assim como o seu processo de formação na transição para o ambiente urbano.

## 5.1 SEGUINDO AS CANÇÕES

Já tivemos a oportunidade, ao analisar as canções que compõe o lado A, de discutir como a organização das faixas constrói relações de significados entre as canções. O mesmo parece acontecer no lado B, principalmente quando observamos o ciclo de faixas dedicadas à história de Toniquinho Batuqueiro. Esse arco é formado por três canções: "De Pirapora a

[395] MARCOS, Plínio et al. op. cit. Faixa 11.

[396] Ibid.

Barueri", "Ditado Antigo" e "Bloco do Chora Galo". Das três, a única que não aparece no encarte como composição de Toniquinho Batuqueiro é "De Pirapora a Barueri". A informação que consta no disco é que ela foi "recolhida do folclore paulista".[397] Essa canção possui uma letra extremamente simples, composta de apenas dois versos, com uma pequena variação do primeiro quando é cantado pela segunda vez.

> De Pirapora a Barueri
>
> Pirapora eh, Barueri, Pirapora eh, Barueri
> Quem tem dinheiro vai, quem não tem que fique aí.(2x)
>
> Pirapora oh, Barueri, Pirapora oh, Barueri
> Quem tem dinheiro vai, quem não tem que fique aí.(2x)[398]

A intenção aqui nos parece ser a de reproduzir o samba de bumbo, também denominado de samba rural paulista. Trata-se de uma modalidade de samba desenvolvida na porção centro-oeste do estado de São Paulo a partir do século XVIII, expandindo-se a partir daí para outras regiões do estado, incluindo a capital e sul de Minas Gerais. Podemos enquadrá-la no grupo dos batuques de terreiro.[399] Do ponto de vista musical caracteriza-se pelo uso de apenas instrumentos percussivos, sendo o bumbo o instrumento principal que executa as variações. Como os demais batuques de terreiro, as canções seriam resultado de um diálogo intracomunidade, constituído a partir das questões cotidianas do grupo. Mário de Andrade, refere-se a elas como textos-melodia e aponta a importância da consulta coletiva, momento em que uma nova canção é proposta ao grupo.[400]

Tendo isso em vista, vale a pena identificar que elementos são utilizados na canção para remeter a essa manifestação cultural. Nosso ponto de partida será análise da letra. No que diz respeito ao significado, levando em conta apenas o sentido literal das palavras, há a

---

[397] Chama atenção o fato de ser a única canção com a autoria creditada ao "folclore paulista". Todas as outras aparecem como composição de um dos três sambistas.

[398] MARCOS, Plínio et al. op. cit. Faixa 10.

[399] Cf. DIAS, Paulo. **Comunidades do Tambor**. [s.l.]: Associação Cultural Cachueira!. Disponível em: <www.cachuera.org.br/ >. Acesso em: 24 jul. 2015. MANZATTI, Marcelo Simon, op. cit., 2005.

[400] Cf. ANDRADE, Mário de. op. cit. p. 155 – 169.

indicação de um trajeto que por si só é significativo.[401] São citadas no título e nos versos iniciais duas cidades, Pirapora do Bom Jesus e Barueri. Na primeira ocorre todos os anos a festa em homenagem a Bom Jesus, realizada entre 03 e 06 de Agosto. Essa festa atrai milhares de romeiros vindos de diversas regiões do estado de São Paulo. Até o início da década de 1940 a festa era um dos principais pontos de encontro de sambistas do estado de São Paulo. Nos barracões localizados na periferia da cidade, após as festividades religiosas, realizavam-se samba de bumbo, batuque, jongo e cururu.[402] A cidade de Barueri, por sua vez, faz parte do trajeto dos romeiros que se dirigem a Pirapora, principalmente daqueles que vem de São Paulo. É sintomático o fato da estrada que liga os dois municípios ser conhecida pelo nome de Estrada dos Romeiros.[403]

Era comum, entre as comunidades negras da capital, a organização de caravanas para participar das festas em homenagem ao Bom Jesus.[404] Nesse sentido, é provável que se deslocassem de trem até Barueri e de lá para Pirapora, pela Estrada dos Romeiros.[405] A geração de sambistas da qual fizeram parte Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro frequentou as festas de Pirapora. Seu Carlão do Peruche, em um depoimento ao Instituto Samba Autêntico, descreve as viagens que fez com a família a festa de Bom Jesus, assim como o que acontecia nos barracões em que se hospedavam os romeiros.

> Veja bem, pra falar de samba aqui em São Paulo. Eu já era levado pelos meus pais, década de 30, devia ter uns sete, oito anos. Eu me lembro que tava no primário. Ia em procissão, quem conhece Pirapora do Bom Jesus [...] nós íamos, meu pai, minha mãe me lavavam para a festa de Pirapora de Bom Jesus. [...] O que acontecia? O que acontecia, minha mãe ia pra reza, ia para a igreja prestar homenagem aos santos. O que fazia meu pai? Meu pai, lá nas margens do Tietê tinha um barracão de madeira, grande [...], meu pai me pegava e "vem menino, vamo comigo" [...]. Me levava pro barracão onde a gente ia jongar [...] Que acontecia nesses barracões em Pirapora do Bom Jesus? Dividia-se, quem conheceu bem, quem chegou a jongar sabe como é. Dividia-se as mulheres e as meninas de um lado. Nós, os homens e as crianças do

---

[401] Como dissemos, o samba de bumbo pode ser considerado um batuque de terreiro que também se utiliza de linguagem metafórica. Por isso, nossa advertência em relação à análise da letra e o fato de nos atermos apenas ao sentido literal das palavras.

[402] Cf. MANZATTI, Marcelo Simon. op. cit.

[403] Rodovia SP – 312.

[404] Cf. SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. op. cit., p. 113 e 114. MORAES, José Geraldo Vinci de. **As sonoridades paulistanas:** A música popular na cidade de São Paulo, final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1997, p. 93.

[405] Pela cidade de Barueri passa a linha de trem da antiga estrada de ferro Sorocabana. Ela foi construída em função do escoamento da produção cafeeira e ligava inicialmente Sorocaba à cidade de São Paulo. Parte dela ainda está ativa, constituindo a linha 8 – Diamante da Companhia Paulista de Trens Metropolitanos (CPTM).

> outro lado. Pai do samba, um bumbão, chamava de zambumba grande, artesanal, todo artesanal. [...]. Como era o jongo? Separou? Não era a umbigada que o pessoal fala. Separava as mulheres e as meninas de um lado e nós, os homens, e as crianças do outro lado. Pai do samba, com zabumba, reco-reco, tudo artesanal, tarol e etc., vamos jongar. Batida característica dos cordões de São Paulo. [...].
>
> Então, veja bem, essa malemolência que o nego tem no samba, esse sacodimento, vem do jongo. Isso vem do jongo gente. Separava, o pai do samba ia tirar um ponto, uma cantiga. E dizia assim [...] As mulheres vinha naquele movimento de vai e vem, vai e vem. E o pai do samba parava e cantava. Uma que vem até os dias de hoje, ainda vem. Dizia assim: "Em Tietê fizeram cadeia nova". [...] cantava-se duas vezes claro. Pra que? Pra plateia que estava lá que não soubesse aprender. "Em Tietê, fizeram cadeia nova/ Em Tietê, fizeram cadeia nova/ Mariazinha, coitadinha e criminosa/ Mariazinha, coitadinha e criminosa". Aí, quando começava aquela batida forte [...] ia aquele vai e vem. [...] Cantava-se aquilo, cantava uma , duas, cinco, dez vezes. Tava cansando, aquela cantiga tava cansando? Que acontecia? Com todo respeito, se alguém quisesses cantar, que teria de fazer? Punha a mão no bumbo [...] parava de tocar, to pedindo licença para poder cantar. Ai o pai do samba dizia assim: "Ea", todo mundo respondia "Ea". Por que esse grito de "Ea"? Eu pedi licença pra poder cantar e vocês todos vendo, toda plateia que tava lá, pessoa que tava jongando e prestava atenção em quem ia cantar. [...] Cantava duas vezes, por exemplo: "Dinheiro é meu, mas tão querendo me tomar". Bem alto, pra todo mundo ouvir. "Dinheiro é meu, mas tão querendo me tomar/ Dinheiro é meu, mas tão querendo me tomar/ Por causa do meu dinheiro, tão querendo me matar/ Por causa do meu dinheiro, tão querendo me matar" [...]. Um outro que fosse improvisar, qualquer coisa. Vinha, até o pai do samba, puna a mão no bumba e voltava a gritar "Ea", então era outra pessoa que ia cantar [...] "Em Pirapora, em Barueri/ Em Pirapora, em Barueri/ Quem tem dinheiro vai, quem não tem que fique aí/ Quem tem dinheiro vai, quem não tem que fique aí". Assim era Pirapora do Bom Jesus.[406]

A fala de Seu Carlão do Peruche é rica em informações, por isso, ainda que seja extensa vale a pena analisá-la com cuidado. A primeira questão que se coloca é a de nomenclatura. Seu Carlão chama de jongo a manifestação cultural que descreve, mas os elementos presentes nela – sobretudo à presença do bumbo e a coreografia em fileiras - parecem indicar que se tratar do samba de bumbo.[407] Seja como for, a descrição que dá é extremamente detalhada, sobretudo quando levamos em conta o fato de se tratar de uma lembrança de mais de 70 anos. Seu Carlão situa suas idas a Pirapora na década de 1930, mesmo período em que Mario de Andrade realizou seu estudo sobre o samba de bumbo. Há

---

[406] PERUCHE, Carlão do. Entrevista concedida ao projeto Samba e Cidadania em ago. 2001. São Paulo, v. 3. Acervo Instituto Cultural Samba Autêntico. Registro em Áudio.

[407] No jongo são utilizados geralmente dois tambores, o tambu - tambor maior de som mais grave - e o candongueiro - tambor menor com som mais agudo. Tradicionalmente são feitos de troncos de arvore escavado ou a partir de barricas. Há também a presença do guaiá em algumas comunidades e da puíta, espécie de cuíca de som mais grave. No que diz respeito à coreografia ele é geralmente dançado em roda, tendo sempre um casal no centro dançando, enquanto os demais cantam e marcam o ritmo com palmas. Embora haja variações, como no caso do jongo de Cunha que se dança coletivamente. Cf. KISHIMOTO, Alexandre; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. op. cit.

uma proximidade significativa entre os elementos descritos pelo sambista e os analisados pelo pesquisador.

Tendo em vista nossa discussão, chama atenção três elementos no depoimento do sambista. O primeiro, e mais óbvio, é o fato de ele cantar uma versão muito próxima da canção gravada no disco. O segundo, diz respeito à estrutura das canções, são todas dísticos. Soma-se a isso a informação de que cada verso é cantado duas. Essa estrutura e a forma de execução que Seu Carlão identifica como característica do samba de bumbo é reproduzida na gravação de "De Pirapora a Barueri". Também condiz com as análises feitas por Mário de Andrade ao observá-lo em São Paulo e em Pirapora.[408] Por fim, a descrição que o sambista faz dos instrumentos utilizados, todos percussivos, e o papel de destaque que dá ao bumbo, condiz com o arranjo feito para o disco, em que se utilizou apenas o surdo, a caixa e pandeiro. Sendo o primeiro responsável por executar variações.

Se "De Pirapora a Barueri", na narrativa proposta no disco, parece ter a função de nos remeter ao universo do samba de bumbo, das festas de Bom Jesus de Pirapora, a canção seguinte, "Ditado Antigo", parece desempenhar outro papel. A primeira audição dessa canção causa, em geral, um estranhamento. Tal fato se dá não por ser algo novo, mas pela dificuldade que temos em classificá-la. Prado, ao empreender a análise musicológica das canções de Geraldo Filme, estabelece uma diferença entre os "sambas rurais", aqueles que considera como sambas de procedência rural, como os executados em Pirapora, e os "sambas rurais urbanos", os que são de procedência urbana, porém com influências rurais. Apesar de seu objeto de pesquisa ser as canções de Geraldo Filme, ela analisa "Ditado Antigo". Para a autora, a canção de Toniquinho se encaixa na segunda categoria, a dos "sambas rurais urbanos".[409] O estranhamento a que nos referimos provém dessa sensação de uma canção entre lugares, na medida em que articula referências musicais distintas.

Do ponto de vista musical, podemos apontar dois elementos que remetem a esse universo rural. O primeiro está ligado à forma como a cuíca é tocada. Em "Ditado Antigo" ela executa apenas uma nota, realizando a função de marcação do tempo. Tal forma de tocar assemelha-se à empregada na *puíta*, tambor de fricção com som mais grave, presente em diversas manifestações culturais do sudeste como o jongo, ou o instrumento similar chamado

---

[408] ANDRADE, Mário de, op. cit., p. 155 – 169.

[409] PRADO, Bruna Queiroz, op. cit., p. 124-125.

*onça*, utilizado no bumba-meu-boi maranhense.[410] Segundo, o arranjo dos instrumentos de harmonia e a afinação com o intuito de remeter ao som e modo de tocar da viola caipira.

Com relação à letra ela pode ser dividida, em linhas gerais, em duas estrofes e um refrão, sendo este último repetido sempre após cada uma das estrofes.

Ditado Antigo

Mandei preparar o terreiro
Que já vem chegando o dia
Vou encorar meu pandeiro
Preparar pra folia

**Refrão**
Quando começar o pagode
Pego o pandeiro,
Caio na orgia (2 x)

No dizer de minha avó
Sambador não tem valia
Samba nunca deu camisa,
Minha vó sempre dizia
Sambador não ganha nada
Dorme na calçada,
Não cuida da família

**Refrão**
Quando começar o pagode
Pego o pandeiro,
Caio na orgia (2 x)[411]

Observando sua estrutura, percebe-se que o tema da canção está contido no refrão. As palavras "orgia" e "pagode" são, em muitos sambas, uma referência direta à festa.[412] É justamente sobre esse mote que se estruturam tanto a quadra inicial quanto a estrofe após o refrão, nesse caso um hepteto. Mas, se ambas tem a festa como elemento comum, não se referem a ela da mesma forma. Na primeira estrofe, o eu lírico é um agente ativo e interessado nela, na medida em que prepara o espaço em que a festa ocorrerá e o instrumento para animá-la.

---

[410] GALANTE, Rafael Benvindo Figueiredo. **Da cupódia da cuíca**: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e formação das musicalidades do Atlântico Negro (Sécs. XIX e XX). 146 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 44 – 60.

[411] MARCOS, Plínio et al. op. cit. Faixa 11.

[412] Cf. SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001; LOPES, Nei. **Partido-alto**: samba de bamba. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

Já na outra estrofe, parece haver uma réplica a essa postura, mas construída a partir de um conselho dado por um ente mais velho, a avó. A condenação da festa provém da constatação de que o samba não é capaz de prover as condições materiais necessárias para a sobrevivência. É dentro dessa chave que o sambista é considerado alguém sem valia, alguém que não possui um lar e que não dá o sustento à sua família. Está implícita nessa estrofe a oposição entre festa e trabalho. Outra característica que nos parece relevante é o fato de que a repetição do refrão, retomando o mote da canção, cria a sensação de que tanto a oposição será retomada, quanto a perspectiva de que um novo verso será cantando.

Os elementos aqui apresentados nos levam a tomar esse samba como representante de uma forma de composição ligada ao que Nei Lopes definiria como "cantoria". Para o autor, a "[...] cantoria é arte de criar versos, em geral de improviso, e cantá-los sobre uma linha melódica preexistente ou também improvisada, praticada, em diversas modalidades, por poetas cantadores populares em todo o Brasil."[413] A estrutura descrita com um refrão como mote e a construção de estrofes que dialogam entre si, em geral em tom de oposição, é característica dessa forma de composição. Suas bases estão na tradição oral popular, em especial nos desafios travados entre cantadores dos mais variados gêneros, entre eles o partido alto.

Seguindo as indicações do mesmo autor, é possível identificar outros elementos que apontam, na estrutura da letra, sua relação com a tradição oral.[414] Chamemos a atenção novamente para o refrão. Todas as vezes em que é executado no decorrer de "Ditado Antigo", é cantado a primeira vez por Toniquinho Batuqueiro e, em seguida, por um coro de vozes femininas. Tal forma remete à estrutura de canto responsorial, recorrente em diversas canções oriundas da tradição oral.[415] Da mesma forma, nota-se a repetição de uma rima que se liga diretamente ao refrão, o ditongo aberto "ia" presente nas palavras "dia", "folia", "orgia", "valia" e "dizia". Temos também a presença, na segunda estrofe, do que Nei Lopes denomina

---

[413] LOPES, op. cit., p. 18.

[414] Nei Lopes, em seu livro, tem como objetivo traçar as origens do samba de partido-alto, assim como apontar as suas principais características. Cabe lembrar que essa modalidade de samba tem uma ligação profunda com a cidade do Rio de Janeiro. Cf. LOPES, op. cit. As semelhanças entre as características do samba de partido-alto e "Ditado Antigo" podem indicar uma influência dessa modalidade de samba na forma de compor dos sambistas de São Paulo.

[415]ANDRADE, Mário de, op. cit., p. 159-165.

“pé-de-cantiga”[416], elemento muito utilizado no samba de partido-alto e em outras formas de canções ligadas à tradição oral. Trata-se do verso: “No dizer de minha avó”. Lopes, ao tratar do partido-alto, cita versos muito semelhantes, mas com o emprego da figura materna.[417] O título da canção, a propósito, parece derivar justamente desse verso.

Diante das considerações que fizemos acerca das canções “De Pirapora a Barueri” e “Ditado Antigo”, vale a pena pensar se há alguma relação com as intervenções do narrador nas respectivas faixas. A faixa que apresenta a personagem do Velho Silvério, que define o local de origem da família de Toniquinho Batuqueiro e sua relação com batuque de umbigada é a mesma que contém “De Pirapora a Barueri”. Ainda que se trate de referências musicais distintas, já que a canção se vincula ao samba de bumbo, em ambos os casos temos referências ao que denominamos de batuques de terreiro. Talvez por isso a escolha de uma canção que trabalhe apenas com instrumentos percussivos. Em conjunto, a fala e a canção funcionam como argumento para afirmar uma determinada origem, uma tradição específica da qual se desenvolve o samba paulista. A faixa seguinte aprofunda a história do Velho Silvério, mas também é a que conta a migração da família de Toniquinho Batuqueiro para a capital, a sua afirmação como engraxate e sambista nas ruas da cidade. É nela que se encontra “Ditado Antigo”. Como a história narrada a canção parece conter também o processo de ressignificação de elementos rurais no ambiente urbano. Ela compõe novamente com a fala um enredo, dessa vez destacando o processo de transição.

Temos que insistir, as relações que construímos aqui derivam em parte da forma como as intervenções do narrador e as canções foram organizadas no disco. É dentro dessa perspectiva que vamos analisar a canção que fecha o arco de histórias de Toniquinho Batuqueiro, “Bloco do Chora Galo”. Antes de prosseguirmos, vale a pena ressaltar que a participação do narrador nessa faixa se limita apenas em indicar a continuidade das canções de Toniquinho Batuqueiro, posto que diz: “Vamos de embalo Toniquinho!”.[418]

Bloco do Chora Galo

---

[416] “Grande parte das trovas, quadras e outros tipos de estrofes da poesia popular se inicia por versos padronizados através dos quais propõe e estabelece o tema a ser trovado e cantado. A esses versos-matrizes costuma-se chamar ‘trampolim’, ‘muletas’ [...], ‘pés-de-cantiga’, no dizer de Joaquim Ribeiro (1977:181), ou ‘versos-feitos’, segundo Mário de Andrade (1984:435).” LOPES, Nei, op. cit., p. 139.

[417] LOPES, Nei, op. cit., p. 148-149.

[418] MARCOS, Plínio et al. op. cit. Faixa 10.

Vem raiando o dia
Vem raiando o dia
Galo cantou, porque chegou a hora
Vem na avenida, ver o meu galo quando chora (2x)

Galo quando canta é dia
Que alegria, vamos embora (2x)
Chora galo, cantando chora
Eu nesse embalo vou até romper a aurora. (2x)

Como nos sambas-enredo presentes no disco, "Bloco do Chora Galo" apresenta um andamento acelerado. Há um contraste bem forte entre o arranjo dessa canção e das que a precedem. Podemos citar como o exemplo o caso da percussão. O surdo desempenha apenas a função de marcação, enquanto as variações são feitas pelo repinique e pela cuíca. Comparando principalmente com "De Pirapora a Barueri" percebe-se a inversão de função entre os instrumentos de timbre mais grave e agudo.

Há também um contraste em relação à temática da canção, posto que aqui não há a predominância de referências ao universo rural. Ainda que a palavra "galo" desempenhe um papel importante na letra não se trata de uma referência à paisagem campestre. A imagem do galo é explorada como a da figura que anuncia o surgimento de algo novo. É o eu lírico que anuncia a chegada do bloco de carnaval na avenida, como nos versos: "Galo cantou, porque chegou a hora/Vem na avenida, ver meu galo quando chora". É a do animal que canta anunciando o romper da aurora. As duas perspectivas são fundidas nos últimos versos - "Chora galo, cantando chora/ Eu nesse embalo vou até romper a aurora" - para indicar uma festa que não tem fim, que ultrapassa a noite tomando o dia que se inicia. O tom de exaltação é amplificado pelo arranjo da canção, pelo andamento acelerado e pela presença do coro quando os versos são repetidos, criando a sensação de um cantar coletivo, como a massa de foliões nas ruas a pular carnaval.

Para encerrar as análises das canções, gostaríamos de recuperar um trecho do depoimento de Seu Carlão do Peruche sobre a festa de Pirapora do Bom Jesus: "Pai do samba, com zabumba, reco-reco, tudo artesanal, tarol e etc [...]. Batida característica dos cordões de São Paulo".[419] Temos no seu depoimento expressa uma das linhas de força da narrativa sobre o samba paulista, a ligação histórica entre o samba dos cordões carnavalescos de São Paulo e

[419] PERUCHE, Carlão do, op. cit.

o samba de bumbo, considerado a sua matriz principal. O arco de canções de Toniquinho Batuqueiro nos parece ter sido organizado a partir dessa concepção, ou melhor, foi feito para explicitar e descrever essa interpretação da história do samba paulista.

A função de "Bloco do Chora Galo" no disco seria, portanto, representar o samba que se desenvolve no ambiente urbano. O que nos leva de volta a frase com que o narrador abre o lado B do disco: "Um povo que não ame e não preserve as suas formas de expressões mais autênticas, jamais será um povo livre".[420] É o samba paulista, com sua história e características próprias, que considera como "expressão popular autêntica", é ele que deve ser preservado na sua perspectiva. Por isso a perspectiva de contar, ao longo das faixas, a sua história, de identificar o que considera ser suas matrizes e explicar o seu processo de formação. Talvez não seja exagero afirmar que há uma preocupação quase pedagógica na forma como os quatro artistas construíram esse discurso ao longo do disco, em especial no lado B.

[420] MARCOS, Plínio et al. **Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro.** Rio de Janeiro: Warner, 2011. 1 CD. Reedição do LP gravado em 1974. Faixa 6.

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tão difícil quanto contar uma história é saber como encerrá-la. É significativo que após três anos de investigação estejamos tão relutantes em escrever as considerações finais. Dissemos, no início, que quando tomamos o disco como objeto de pesquisa pensávamos tratar-se de um registro do samba produzido em São Paulo e que, no decorrer do trabalho, percebemos ser na verdade uma narrativa, um projeto consciente dos quatro artistas em mobilizar memórias e experiências musicais distintas, em organizá-las de forma a contar uma história do samba paulista. Em certo sentido, nos envolvemos tanto com as questões colocadas por essa obra, que se torna difícil formular aqui uma síntese.

Partimos da premissa que toda história tem suas personagens e cabe a quem a conta apresentá-las a seu público. Por isso, investimos primeiro na compreensão da conjuntura que levou à reunião dos quatro artistas e à constituição de trabalhos conjuntos. Com isso conseguimos não só situar o disco em um determinado momento histórico, mas também reconstruir todo processo de criação que envolveu artistas com trajetórias bem distintas e que ocupavam, naquele momento, diferentes lugares de fala. Era importante perceber tais diferenças e em que medida isso influenciou o processo de transformação do espetáculo *Humor Grosso nas quebradas do mundaréu* no disco *Plínio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro.*

Procuramos compreender a estrutura geral do disco, identificar que elementos foram utilizados para compor as faixas de cada lado e como eles, em conjunto, constroem uma narrativa que busca legitimar a existência de um samba paulista, localizando, no tempo e no espaço, suas origens, seu desenvolvimento e especificidades. Tal processo implicou não apenas a reorganização das memórias e experiências musicais pretéritas, mas sua mobilização em relação ao momento histórico em que a obra foi gestada. Não é por acaso que emergem no disco questões como a desestruturação de espaços de sociabilidade, a invisibilidade dos sujeitos históricos ligados ao samba e a própria história da cidade, a relação entre esse samba e manifestações culturais de origem rural, sua transposição e permanência no ambiente urbano. São questões que remetem, em última instância, aos problemas colocados cotidianamente aos que vivem em uma sociedade estruturalmente racista e de classe.

Por isso, insistimos na perspectiva de que o disco deve ser considerado como parte de um processo de identificação. Não só porque ele recupera fragmentos do passado e os organiza em um discurso sobre o samba na cidade de São Paulo – no esforço de definir sua singularidade e de se diferenciar em relação a outros tipos de samba –, mas porque ao fazer isso transforma o passado em um instrumento de luta, de afirmação, uma arma contra o perigo real de ser apagado da memória social. Como nos lembra Benjamin:

> O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição do conformismo [...]. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.[421]

Por mais exagerada que tal afirmação possa parecer, é preciso levar em conta, por exemplo, as considerações que fizemos acerca das faixas do lado A. Elas nos possibilitam afirmar de que há, na articulação entre as falas do narrador e das canções, a preocupação em estabelecer uma relação entre o samba e determinados espaços à determinadas práticas culturais, vinculados diretamente não só às comunidades negras e pobres, mas aos territórios que ocupavam na cidade na primeira metade do século XX. Por meio da história e trajetória pessoal de Geraldo Filme, Plínio Marcos estabelece um itinerário pela cidade de São Paulo, descrevendo os lugares em que os sambistas se reuniam, como eram esses encontros e quem participava deles. As canções de Filme dão materialidade a essa narrativa, mas ao mesmo tempo introduzem elementos que estão praticamente ausentes nas falas do narrador, a dimensão da perda dos espaços de samba e a invisibilidade dos sambistas.

Podemos considerar tais canções como uma forma de expressar a dor pela perda dos territórios negros na região central e dos espaços de sociabilidade a eles ligados, um meio de expressar a saudade em relação às experiências vividas nesses espaços. Também devemos considerar como uma estratégia discursiva para demarcar as especificidades, no meio urbano, de um samba considerado próprio de São Paulo. Mas temos que considerar que cantar e contar a história de um samba visto como paulista também é uma maneira de reinserir as comunidades negras e pobres na história da cidade, de afirmar suas formas particulares de

[421] BENJAMIN, Walter, op. cit., p.224 e 225.

expressão, concedendo assim voz a setores que espacialmente e politicamente foram excluídos dos centros de poder na cidade.

Podemos perceber como as diferentes trajetórias de vida dos artistas e os diferentes lugares de fala que ocuparam manifestam-se no disco. Do ponto de vista social a perspectiva em relação à cidade apresentada no lado A aproxima-se, e muito, das peças e crônicas de Plínio Marcos; dos homens e mulheres marginalizados que descreve ao falar das "quebradas do mundaréu". Aproxima-se mais ainda da obra de Geraldo Filme, em que as questões sociais aparecem relacionadas a questões raciais; em que a cultura popular é muitas vezes compreendida como cultura negra. Em certo sentido, é possível dizer que a produção musical de Filme segue uma linha muito próxima da concepção de arte de Solano Trindade, com quem conviveu por mais de uma década.

Da mesma forma, temos que considerar que é dentro dessa história do samba na cidade de São Paulo que a presença de referências à congada, ao batuque de umbigada, ao samba de bumbo no lado B ganha sentido na obra. Isso porque, uma das linhas de força da narrativa criada pelos quatro artistas é a delimitação das origens rurais do que consideram como samba paulista. Nas intervenções de Plínio Marcos e nas canções temos uma série de referências a esse universo, embora a palavra "rural" propriamente dita não seja citada. Como buscamos demostrar no último capítulo, tais referências não se restringem à fala do narrador ou à temática de determinadas letras, já que estão presentes também na forma musical das canções.

Nesse sentido, é preciso chamar a atenção para o duplo papel desempenhado por esses elementos. Primeiro, como já indicamos, funcionam como fator de distinção em relação a outras modalidades de samba, sobretudo àquela ligada ao modelo carioca. É parte do processo de identificação que descrevemos, permite criar a ideia de uma especificidade do samba paulista a partir de uma tradição particular, específica do interior desse estado, e que teria gerado o samba no contexto urbano da capital. Segundo, vale a pena ter em mente que as manifestações citadas não só remetem ao universo rural, mas também são profundamente ligadas à cultura afro-brasileira. São referências ao que Paulo Dias denominou de

comunidades do tambor.[422] Há, portanto, um processo de seleção que buscou, dentro da construção de um discurso identitário, reafirmar a relação entre a cultura afro-caipira e o samba.

Dito isso, caminhamos para o final, mas não por termos esgotado todas as possibilidades de análise. A verdade é que ao longo do mestrado percebemos que seria impossível abordar todos os aspectos presentes em *Plínio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro*. Talvez seja o momento de abandonar a primeira pessoa do plural e retornar à primeira do singular com a qual comecei a escrita da dissertação. Ao me deparar com a complexidade do disco fiz uma opção: a de centrar meus esforços na compreensão da narrativa proposta pela obra. Ao fazer isso, abri mão de certos caminhos de investigação. Se há algo que aprendi no processo de pesquisa é que muitas vezes "menos é mais". Assim sendo, faz-se necessário encerrar essa longa jornada. Embora não faça parte do universo musical com o qual trabalhei, gostaria de encerrar com um canto de trabalho que, de uma forma muito delicada, dá conta desse momento.

Por mim não, borboleta
Você pode avoar,
Você pode amar outro,
Você pode me deixar.

**Dona Iraci**

[422] DIAS, Paulo. **Comunidades do Tambor**. Associação Cultural Cachueira!, 1999. Disponível em: <http://www.cachuera.org.br/cachuerav02/index.php?option=com_content&view=article&id=267:comunidades-do-tambor-&catid=80:escritos&Itemid=89>. Acesso em: 24 jul. 2015.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


ABREU, Alzira Alves de et al. Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930. Rio de Janeiro: Editora FGV; CPDOC, 2001. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo>. Acesso em: 23 mai. 2016.

ALCANTRA, Renata de. **A tradição da narrativa no jongo**. 105 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

ANDRADE, Mário de. O Samba Rural Paulista. In: _____. **Aspectos da música brasileira**. 2. ed. São Paulo: Martins, 1975.

ARAÚJO, Emanoel. Negras Memórias: o imaginário luso-africano e a herança da escravidão. **Estudos Avançados**, 18 (50), 2004.

AUTRAN, Margarida. Samba, artigo de consumo nacional. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005, p.71-77.

AZEVEDO, Amailton Magno. **A memória musical de Geraldo Filme**: os sambas e as micro-africas em São Paulo. 234 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2006.

BAITZ, Ricardo. A implicação: um novo sedimento a se explorar na geografia? In: **Boletim Paulista de Geografia/Seção São Paulo**, n. 84. Associação dos Geógrafos Brasileiros. São Paulo: Xamã, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2009.

BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. **Brancos e negros em São Paulo**. São Paulo: Global, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador.** Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BRECHT, Bertolt. **Poemas (1913 – 1956)**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

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

BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo (org.). **O Batuque de Umbigada:** Tietê, Piracicaba e Capivari – SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros**: Crime, segregação e cidadania em São Paulo. São Paulo: Edusp, 2011.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

CARRILLO, Alfonso Torres. **Hacer historia desde Abajo y desde el Sur**. Bogotá: Ediciones desde abajo, 2014.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

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). 2015. 228 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Música e História. **Revista de História**, São Paulo, n. 119, p. 69-89, 1988.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Música no Brasil: história e interdisciplinaridade. Algumas interpretações (1926-1980). **História em debate**. Atas do XVI Simpósio Nacional de História, ANPUH, Rio de Janeiro, 1991, ANPUH/CNPQ, p. 151-189.

CONTRERAS, Javier Aranciba; MAIA, Fred; PINHEIRO, Vinícius. **A crônica dos que não tem voz**. São Paulo: Boitempo, 2002.

COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à república:** momentos decisivos. São Paulo: Unesp, 1999.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COUTO, Mia. **O fio das missangas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CRENSHAW, Kimberlé W. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/issue/view/317/showToc>. Acesso em: 31 mai. 2016.

CUÍCA, Osvaldinho da; DOMINGUES, André. **Batuqueiros da Paulicéia**. São Paulo: Barcarolla, 2009.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz**: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2008.

DIAS, Paulo. A outra festa negra. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Iris (Org.). **Festa**: Cultura & Sociabilidade na América Portuguesa. v. 2. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.

_____. **Comunidades do Tambor**. Associação Cultural Cachueira!, 1999. Disponível em: <http://www.cachuera.org.br/cachuerav02/index.php?option=com_content&view=article&id=267:comunidades-do-tambor-&catid=80:escritos&Itemid=89>. Acesso em: 24 jul. 2015.

_____. **Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis – MG**. [s.l.]: Associação Cultural Cachuera!. Disponível em: <www.cachuera.org.br>. Acesso em: 24 jul. 2015.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Tempo**, Niterói, v. 12, n. 23, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tem/v12n23/v12n23a07>. Acesso em: 03 jun. 2016.

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

EAGLETON, Terry. **A Idéia de Cultura**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

_____. **Ideologia**. São Paulo: Editora Unesp; Editora Boitempo, 1997.

FABBRI, Franco. **A theory of musical genres**: two applications. Disponível em: <http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html>. Acesso em: 07 dez. 2015.

FALCÃO, Frederico José. O "relatório secreto" de Kruschev e o Partido Comunista Brasileiro (PCB): desestalinização e crise. In: XII ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 2006, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos do XII Encontro Regional de História**. Rio de Janeiro: ANPUH, 2006. Disponível em: <http://eadeptus.com.br/noticias/animafro-enfoca-historias-da-mitologia-africana/>. Acesso em: 16 dez. 2015.

FANON, Frantz. **Peles negras em máscaras brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008.

FILINTO, Renato. A cena preta do teatro brasileiro contemporâneo: esquete 1. **Legítima defesa**. São Paulo, n. 1, p. 22-33, 2014.

FREITAS, Affonso A de. **Tradições e reminiscências paulistanas**. São Paulo: Ed. Revista do Brasil, Monteiro Lobato & Cia, 1921.

GALANTE, Rafael Benvindo Figueiredo. **Da cupódia da cuíca**: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e formação das musicalidades do Atlântico Negro (Sécs. XIX e XX). 146 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

GARCIA, Miliandre. Teatro e resistência cultural. **Temáticas**, Campinas, n. 37/38, ano 19, p. 161-178, 2011.

GARCIA, Walter. Cordialidade, melancolia, mercadoria. In: _____. (org.). **João Gilberto**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 207-231.

GINZBURG, Carlo. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: _____. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GONÇALVES, Carlos. **Estudos Culturais e História:** ideias, formas de organização e experiências em disputa no *marxismo cultural* britânico, 1956 e 1979. Mimeo.

GRAMSCI, Antônio. **Cadernos do Cárcere**, vol. 5. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. **Cadernos do Cárcere**, vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

GREGÓRIO. Maria do Carmo. **Solano Trindade**: raça e classe, poesia e teatro na trajetória de um afro-brasileiro (1930-1960). 142 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 1994.

GUARINELO, Norberto Luiz. Memória coletiva e História científica. **Revista brasileira de História/ANPUH**, São Paulo: Marco Zero, v. 14, n. 28, 1994.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Michael. História Oral: os riscos da inocência. **O direito à memória**: patrimônio histórico e cidadania. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1992.

_____. Imigrantes em São Paulo. In: PORTA, Paula (org.). **História da cidade de São Paulo**: a cidade na primeira metade do século XX. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 121-151.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

_____. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Thomás Tadeu (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

HIRATA, Helena. Gênero, classe e raça: interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. **Tempo social:** Revista de Sociologia da USP, v. 26, n. 1, p. 61-73, 2014.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

IKEDA, Alberto T.; FILHO, Américo Pelegrini. Celebração populares paulistas: do sagrado ao profano. In: SETUBAL, Maria Alice (coord.). **Manifestações artísticas e celebrações populares no Estado de São Paulo.** Coleção Terra Paulista: histórias, artes e costumes, vol. 3. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

IKEDA, Alberto T.; DIAS, Paulo; CARVALHO, Sérgio. Introdução. In: _____; **Cachuera! de Música**. Disponível em: <http://www.cachuera.org.br>. Acesso em: 20 nov. 2014.

JESUS, Edson Roberto. Bambo samba. **Histórica**: Revista on-line do arquivo público do estado de São Paulo, ano 6, v. 40, p. 11-20, 2010.

KONDER, Leandro. **O futuro da filosofia da práxis:** o pensamento de Marx no século XXI. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ática, 2001.

LÉVY, Jacques. **Le Tournant Géographique**: Penser l'espace pour lire le monde. Paris: Belin, 1999. Tradução de Jaime Tadeu Oliva.

LÉVY, Jacques; LUSSAULT, Michel (org.). **Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés**. Paris: Belin, 2003. Tradução de Mônica Balestrin Nunes e revisão de Jaime Tadeu Oliva.

LINCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

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

MANZATTI, Marcelo Simon. **Samba Paulista, do centro cafeeiro à periferia do centro**: estudo sobre o Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista. 337 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2005.

MARCELINO, Marcio Michalczuk. **Uma leitura do samba rural ao samba urbano na cidade de São Paulo**. 169 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

MARCOS, Plínio. **História das quebradas do mundaréu**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1973.

_____. **Na Barra do Catimbó**. São Paulo, Global, 1978.

_____. **Teatro maldito**. São Paulo: Maltese, 1992.

_____. **Uma reportagem maldita (Querô)**. São Paulo: Símbolos, 1976.

MARTINS, Antônio Egydio. **S. Paulo Antigo (1554 a 1910)**. Rio de Janeiro: Livr. Francisco Alves & C., 1911.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. Ser ou não ser (de santo)? Aspectos do campo religioso afro-brasileiro na peça teatral Balbina de Iansã, de Plínio Marcos. **Cerrados**, v. 29, n. 19, p. 61-84, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/127124>. Acesso em: 11 jan. 2016.

MARTINS, José de Souza. Os migrantes brasileiros na São Paulo estrangeira. In: PORTA, Paula (org.). **História da cidade de São Paulo**: a cidade na primeira metade do século XX. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 153-213.

MENDES, Oswaldo. **Bendito Maldito**: uma biografia de Plínio Marcos. São Paulo: Leya, 2009.

MONBEIG, Pierre. Aspectos Geográficos do crescimento de São Paulo. **Boletim Paulista de Geografia**, São Paulo: AGB, n. 16, p. 3-29, 1954.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **As sonoridades paulistanas**: A música popular na cidade de São Paulo, final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

_____. **História e Música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

_____. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

_____. **Metrópole em sinfonia**: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

MORAES, Wilson Rodrigues de. **Escolas de Samba de São Paulo (capital)**. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das idéias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. **Coração Civil:** Arte, resistência e lutas durante o regime militar brasileiro (1964-1980). 374 f. Tese (Livre-Docência em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

_____. **História & Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre música popular brasileira. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167-189, 2000.

OLIVA, Jaime Tadeu; FONSECA, Fernanda Padovesi. Reflexões sobre o Urbano, a Cartografia e a Iconografia: o caso da metrópole de São Paulo. **Revista Geografia e Pesquisa**. São Paulo: UNESP, v. 3, p. 11-37, 2012.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Revista de Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

_____. Memória, Esquecimento e Silêncios. **Revista de Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

PORTA, Paula (org.). **História da cidade de São Paulo**: a cidade na primeira metade do século XX**.** São Paulo: Paz e Terra, 2004.

PRADO, Bruna Queiroz. **A passagem de Geraldo Filme pelo "samba paulista"**: narrativas de palavras e música. 226 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Unicamp, Campinas, 2013.

PRADO JR., Caio. **História econômica do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1970.

PRANDI, Reginaldo. **Os candomblés de São Paulo**. São Paulo: Hucitec, 1991.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

ROCHA. Francisco. **Adoniran Barbosa**: O poeta da cidade. São Paulo: Ateliê, 2002.

ROLNIK, Raquel. Para além da lei: legislação urbanística e cidadania (São Paulo 1886-1936). In: SOUZA, Maria Adélia A.; SANTOS, Sonia C. Lins; SANTOS, Murilo da Costa (Org.). **Metrópole e Globalização - Conhecendo a cidade de São Paulo.** São Paulo: CEDESP, 1999. Disponível em: <https://raquelrolnik.files.wordpress.com/2009/08/paraalemdalei.pdf >. Acesso em: 01 jun. 2016.

_____. Territórios negros nas cidades brasileiras (etnicidade e cidade em São Paulo e no Rio de Janeiro). **Estudos Afro-Asiáticos**, n. 17, 1989. Disponível em: <raquelrolnik.files.wordpress.com/2013/04/territc3b3rios-negros.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2016.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SAID, Edward. **Orientalismo**: O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALIBA, Elias Thomé. Histórias, memórias, tramas e dramas da identidade paulista. In: PORTA, Paula (org.). **História da cidade de São Paulo**: a cidade na primeira metade do século XX. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 555-587.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANTOS, André Augusto de Oliveira. **Vai graxa ou samba senhor?** A música dos engraxates paulistanos entre 1920 e 1950. 191 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SANTOS, Carlos José Ferreira. **Nem tudo era italiano**: São Paulo e pobreza (1890-1915). São Paulo: Annablume, 1998.

SANTOS, Suely Maria Bispo dos. **A importância da obra de Solano Trindade no panorama da literatura brasileira**: uma reflexão sobre o processo de seleção e exclusão canônicas. 138 f. Tese (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espirito Santo, Vitória, 2012.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o "encardido", o "branco" e o "branquíssimo"**: Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulista. 122 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SEGAWA, Hugo. São Paulo, veios e fluxos: 1872-1954. In: PORTA, Paula (org.). **História da cidade de São Paulo**: a cidade na primeira metade do século XX. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu estático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Marcos Virgílio. **Debaixo do "pogréssio"**: Urbanização, cultura e experiência popular em João Rubinato e outros sambistas paulistanos (1951-1969). 287 f. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SILVA, Vagner Gonçalvez; BAPTISTA, Rachel Rua; AZEVEDO, Clara; BUENO, Arthur. Madrinha Eunice e Geraldo Filme: memórias do carnaval e do samba paulista. In. SILVA, Vagner Gonçalvez (org.). **Memória afro-brasileira**: Artes do corpo. v. 2. São Paulo: Selo Negro, 2004, p. 123-187.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. **Carnaval em branco e negro**. Campinas: Unicamp, 2007.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Maud, 2007.

SOUZA, Maria Adélia Aparecida de. Metrópole e paisagem: paisagens, caminhos e descaminhos da urbanização. In: PORTA, Paula (org.). **História da cidade de São Paulo**: a cidade na primeira metade do século XX. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 53-99.

SOUZA, Marina de Mello e. História, mito e identidade nas festas de reis negros no Brasil – séculos XVIII e XIX. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Iris (org.). **Festa:** Cultura & Sociabilidade na América Portuguesa. v. 2. São Paulo: Hucitec, p. 249-260, 2001.

SOUZA, Rafael Vitor Barbosa. **O Concurso Mário de Andrade de Monografias sobre o Folclore Nacional no panorama dos estudos folclóricos brasileiros (1946-1975)**. 327 f. Dissertação de mestrado em Estudos Brasileiros – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2014.

STROUD, Sean. **The defense of tradition in Brazilian popular music**: politics, culture, and the creation of música popular brasileira. Aldershot: Ashgate, 2008.

TATIT, Luiz. **O Cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2012.

THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

_____. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. **As festas no Brasil Colonial**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

_____. **Cultura Popular**: temas e questões**.** São Paulo: Ed. 34, 2006.

TORRES, Maria Celestina Teixeira Mendes. **Piracicaba no século XIX.** Piracicaba: Equilíbrio, 2009.

TRINDADE, Liana Salvia. O Negro em São Paulo no período pós-abolicionista. In: PORTA, Paula (org.). **História da cidade de São Paulo**: a cidade na primeira metade do século XX. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 101-119.

URBANO, Maria Aparecida. **Carnaval & Samba em evolução**: na cidade de São Paulo. São Paulo: Plêiade, 2006.

VALENTINI. Luisa. **Um laboratório de antropologia:** o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreifus e Claude Lévi-Strauss (1935 – 1938). 242 f. Tese (Mestrado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

VICENTE, Eduardo. Chantecler: uma gravadora popular paulista. **Revista USP**, São Paulo: Universidade de São Paulo, n. 87, p.74-85, 2010.

VIEIRA, Paulo. **Plínio Marcos**: a flor e o mal. Petrópolis: Ed. Firmo,1994.

WILLIAMS, Raymond. **A cultura é de todos**. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/68474445/A-Cultura-e-Ordinaria1>. Acesso em: 11 mar. 2014.

_____. **A política e as letras.** São Paulo: Ed. Unesp, 2013.

_____. **Campo e cidade**: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

_____. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Palavras-chaves**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **Política do Modernismo**. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

## Discografia

FILME, Geraldo. **Geraldo Filme**. São Paulo: Estúdio Eldorado, 1980.

MARCOS, Plínio et al. **Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro.** Rio de Janeiro: Warner, 2011. 1 CD. Reedição do LP gravado em 1974.

## Websites

ACERVO Folha. Disponível em: <http://acervo.folha.uol.com.br/>. Acesso em: 14 maio 2016.

BLOGUEIRAS Negras. Disponível em: <http://blogueirasnegras.org/>. Acesso em: 25 maio 2016.

CACHUERA! Disponível em: <http://www.cachuera.org.br/>. Acesso em: 30 nov. 2014.

CENTRO Nacional de Folclore e Cultura Popular. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/>. Acesso em: 12 dez. 2015.

CIA City. Disponível em: <http://ciacity.com.br/>. Acesso em: 30 maio 2016.

DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/>. Acesso em: 03 jun. 2014.

EMÍLIO Fontana. Disponível em: <http://www.emiliofontana.com.br/pli.html>. Acesso em: 22 jan. 2016.

HEMEROTECA brasileira digital. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/>. Acesso em: 19 nov. 2014.

HISTÓRICO Demográfico do Município de São Paulo. Disponível em: <http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/index.php>. Acesso em: 13 maio 2016.

INSTITUTO Memória da Música Brasileira. Disponível em: <http://www.memoriamusical.com.br>. Acesso em: 14 jan. 2016.

PLÍNIO Marcos: sítio oficial. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/>. Acesso em: 17 nov. 2014.

SANTA Sé. Disponível em: <http://w2.vatican.va/content/vatican/pt.html>. Acesso em: 21 jun. 2016.

VEJA acervo digital. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acesso em: 20 jan. 2016.

**Vídeos**

**Crioulo cantando samba era coisa feia**. Direção: Carlos Cortez. Produção: Birô de Criação. São Paulo, 1998, 52 min, COR, 35 mm.

**Ensaio**: Geraldo Filme. Direção: Fernando Faro. São Paulo: Fundação Padre Anchieta, 1992, 53 min.

**Samba à paulista**: fragmentos de uma história esquecida. 3 partes. Direção: Gustavo Mello. São Paulo, 2007, 48 min.

**Zeca, o poeta da Casa Verde**. Direção: Akins Kintê. Produção: Gabriela Watson. São Paulo, 2012, 47 min.

**Entrevistas**

BATUQUEIRO, Toniquinho. Entrevista concedida ao projeto Samba e Cidadania em ago. 2001. São Paulo, v. 3. Acervo Instituto Cultural Samba Autêntico. Registro em áudio.

FILME, Geraldo. Entrevista concedida a Olga Rodrigues de Moraes von Simson em 27 maio 1981. São Paulo: Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Registro em áudio.

OLIVA, Jaime Tadeu. Entrevista concedida a Lucas Tadeu Marchezin em 24 out. 2014. Registro em áudio.

PERUCHE, Carlão do. Entrevista concedida ao projeto Samba e Cidadania em agosto de 2001. São Paulo, v. 3. Acervo Instituto Cultural Samba Autêntico. Registro em áudio.

TRINDADE, Raquel. Entrevista concedida a Lucas Tadeu Marchezin em 14 nov. 2015. Embu das Artes. Registro em áudio.