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

BRUNO RIBEIRO DA SILVA PEREIRA

Cartografias cruzadas:

os caminhos do samba e os traçados do Plano de Avenidas em São Paulo (1938-1945)

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2018

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

Cartografias cruzadas:
Os caminhos do samba e os traçados do Plano de Avenidas em São Paulo (1938-1945)

VERSÃO CORRIGIDA

Bruno Ribeiro da Silva Pereira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Antropologia Social. **De Acordo**

Orientadora: Profa. Dra. Fernanda Arêas Peixoto

São Paulo

2018

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

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

P436c

Pereira, Bruno Ribeiro da Silva
Cartografias cruzadas: os caminhos do samba e os traçados do Plano de Avenidas em São Paulo (1938-1945) / Bruno Ribeiro da Silva Pereira ; orientadora Fernanda Arêas Peixoto. - São Paulo, 2018.
171 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Antropologia. Área de concentração: Antropologia Social.

1. Samba. 2. São Paulo. 3. Antropologia Histórica. 4. Paisagem Cotidiana. 5. Plano de Avenidas . I. Peixoto, Fernanda Arêas, orient. II. Título.

BRUNO RIBEIRO DA SILVA PEREIRA

Cartografias cruzadas: os caminhos do samba e os traçados do Plano de Avenidas em São Paulo (1938-1945)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.:_____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.:_____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.:_____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À memória e ao engenho de Joaquim Pinto de Oliveira (1721-1811)

AGRADECIMENTOS

Essa pesquisa foi construída entre arquivos e memórias, portanto, me sinto primeiramente “obrigado” com os guardiões e guardiãs desses. Assim, agradeço ao trabalho e atendimento dos funcionários dos seguintes arquivos: Arquivo Público do estado de São Paulo, Arquivo histórico do município de São Paulo, Hemeroteca da biblioteca Mário de Andrade, Arquivo Miroel Silveira, Midiateca do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Instituto Moreira Salles, Discoteca Oneyda Alvarenga, Seção de obras raras da biblioteca Florestan Fernandes, Seção de obras raras da biblioteca da FAU-USP, Centro de Memória do Bexiga, Instituto Bixiga e Oficina Cultural Casa Mário de Andrade.

Outros arquivos vivos e mananciais infinitos de saberes são os hoje mestres e mestras do samba em São Paulo, cujas vozes ecoam nos arquivos sonoros que constituem parte significativa das fontes dessa pesquisa. Seus cantos, falares e contos embalaram uma caminhada cheia de altos e baixos, ainda podendo ser ouvidos nas calçadas, violões, tambores e caixas de fósforo das ruas Lopes Chaves, Treze de Maio, Major Diogo, São Vicente, James Holland, Anhanguera e tantas outras. Aos que ainda sambam por aqui e aos que o fazem em outros planos, meu muito obrigado.

À professora Olga Rodrigues de Moraes Von Simsom com quem tive a oportunidade de conversar ainda na iniciação científica e em breve visita ao laboratório de história oral (LAHU-UNICAMP). Seu trabalho de registro das “vozes” do carnaval paulistano perdura como referência a todos que se debruçam sobre o tema do samba em São Paulo.

Aos ingressantes no mestrado em Antropologia Social do ano de 2015: Aline Aranha, Arthur Fontgaland, Carolina Mazzariello, Diogo Maciel, Gabriela Freire, Gustavo Berbel, Hélio Menezes, Henrique Pougy, Lucas Bulgarelli, Mariana Machini, Rafael Hupsel e Renata Cortez. Enfatizo o agradecimento ao Diogo, de rigor e companheirismo ímpares com o qual dividi muitas encruzilhadas desse caminho. Sou grato a todos pelos diálogos dentro e fora do espaço do PPGAS nos quais pude vislumbrar muito do que aqui figura e transborda.

Aos integrantes do grupo de pesquisa Coletivo Artes, Saberes e Antropologia (ASA). Em especial com os quais pude dialogar de forma constante: Alexandre Bispo, Bruno Zorek, Lorena Avellar, Luísa Valentini, Maria Victória de Zorzi, Rodrigo Ramassote e Thaís Waldman. Tanto por meio das leituras e debates quanto por meio da convivência devo a vocês

muito do meu desenvolvimento como pesquisador. Tenho a todos como meus professores nesse aprendizado.

Um agradecimento de última hora aos colegas que participaram da comissão organizadora do *Segundo Encontro de Música Popular Brasileira: o samba além dos 100 anos* em um esforço bem-sucedido de reunir pesquisadores e personalidades dos sambas na FFLCH: Eduardo Moraes, Felipe Gabriel Oliveira, Filipe Amado, Lucas Marchezin, Marília Belmonte, Rafael Galante e Tiago Bosi.

À Fernanda Arêas Peixoto, orientadora dedicada, incansável e rigorosa que acreditou no projeto desde o início. Agradeço pelo empenho, paciência e motivação.

Aos membros da banca do processo seletivo de ingresso do mestrado em Antropologia Social: Laura Moutinho, Silvana Nascimento e Sylvia Caiuby.

À professora Rose Satiko Gitirana Hikiji pelos comentários, indicações de leituras e sugestões no exame de qualificação.

Aos membros da banca de defesa Carla Delgado de Souza, Eduardo Álvarez Pedrosían e Júlia Ruiz di Giovanni.

A minha família, sobretudo meus pais, Rubens e Margarida, que me apoiaram durante toda trajetória e aos quais devo tanto.

A minha companheira de tantos lugares e de tantos tempos, Patrícia Amparo. Nós, três vezes, sendo a última a melhor.

Essa pesquisa foi realizada graças a uma bolsa de 24 meses da CAPES.

[...] as maneiras de utilizar o espaço fogem à planificação urbanística: capaz de criar uma composição de lugares, de espaços ocupados e vazios, que permitem ou impedem a circulação, o urbanista é incapaz de articular essa racionalidade aos sistemas culturais, múltiplos e fluidos, que organizam a ocupação efetiva dos espaços internos (apartamentos, escadarias, etc.) ou externos (ruas, praças, etc.) que os debilitam com vias inumeráveis. Ele pensa em uma cidade vazia e a fabrica; retira-se quando vêm os habitantes, como diante de selvagens que perturbarão planos elaborados sem eles.

Ocorre o mesmo com as maneiras de viver o tempo, de ler os textos ou de ver as imagens. Aquilo que uma prática faz com signos pré-fabricados, aquilo que estes se tornam para os usuários ou os receptores, eis algo essencial que, no entanto, permanece em grande parte ignorado [...] O mensurável encontra por toda a parte, nas bordas esse elemento móvel. O cálculo entra aí (fixando um preço à morte de um homem, de uma tradição, de uma paisagem), mas se perde. A gestão de uma sociedade deixa um enorme 'resto'. Em nossos mapas *isso* se chama cultura, fluxo e refluxo de murmúrios nas regiões avançadas da planificação.

Michel de Certeau. *A Cultura no Plural*. p.233-234

O samba ainda vai nascer
O samba ainda não chegou

O samba não vai morrer
Veja o dia ainda não raiou

O samba é o pai do prazer
O samba é o filho da dor

O grande poder transformador

Caetano Veloso. *Desde que o samba é samba* (VELOSO, 1993, lado b- faixa 6).

Tebas, negro escravo
Profissão: Alvenaria
Construiu a velha Sé
Em troca pela carta de alforria
Trinta mil ducados 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 sua lenda, seu passado, seu presente

Geraldo Filme. *Tebas* (MARCOS, 2012, faixa 5).

RESUMO

PEREIRA, B. R. S. **Cartografias cruzadas: os caminhos do samba e os traçados do Plano de Avenidas (1938-1945)**. 170 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Esta pesquisa tem por objetivo mapear as "práticas de espaço" do samba em São Paulo entre os anos de 1938 e 1945. Tal período é marcado pela continuação da implantação do projeto urbanístico Plano de Avenidas, cujo foco recaía sobre a remodelação do sistema viário da cidade. O mapeamento do cruzamento dessas duas formas de práticas, o caminhar do samba e o traçado da remodelação urbana, nos permite vislumbrar uma certa paisagem cotidiana. Essa paisagem é também dotada de sons, informantes, à sua maneira, de modos de fazer a metrópole e de nela fazer-se presente. Assim, surge, entre os barulhos e ruídos característicos da cidade moderna, um samba interessado em constituir-se como moderno e participante de tal universo. No contexto do Estado Novo (1937-1945) e da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), os praticantes do samba que nos relatam suas práticas, produzem, a seu modo, articulações políticas e incursões tático-estratégicas em territórios outros. Dessa forma, relatam uma paisagem cotidiana, produto e produtora de uma nova cidade, sob uma perspectiva bastante específica: a da circulação. Em busca de um lugar comum para a constituição de uma trajetória individual ou da participação no centro da cidade enquanto habitante de um bairro, as investidas do samba em direção às diferentes centralidades do período são formas de saberes próprios que são aqui tomados como ferramentas para a compreensão de uma modernização que caminha não apenas do planalto à várzea, mas também da várzea ao planalto.

Palavras-chave: Samba; São Paulo; Antropologia Histórica; paisagem cotidiana; Plano de Avenidas

ABSTRACT

PEREIRA, B. R. S. **Crossed cartographies: the samba's pathways and the outlines of the Plano de Avenidas in São Paulo (1938-1945)**. 170 f. Dissertation (Master) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

This research aims to map the "space practices" of samba in São Paulo between the years of 1938 and 1945. This period is marked by the continuation of the implementation of the urban plan "Plano de Avenidas", whose focus was on the remodelling the road system of City. Mapping the intersection of these two forms of practices, the walking of the samba and the outlining of the urban remodelling, allows us to glimpse a certain everyday landscape. This landscape is also endowed with sounds, informants, in its own way, means of making the metropolis and making itself present in it. Thus, among the noises and noises characteristic of the modern city, a samba interested in constituting itself as modern and participant of such universe appears. In the context of the Estado Novo (1937-1945) and the Second World War (1939-1945), samba practitioners who tell us about their practices, produce in their own way political articulations and tactical-strategic incursions into other territories. In this way, they relate a daily landscape, product and maker of a new city, from a very specific perspective: that of circulation. In search of a common place for the constitution of an individual trajectory or participation in the center of the city as an inhabitant of a neighborhood, the samba investments towards the different centralities of the period are forms of knowledge that are taken here as tools for the understanding of a modernization that goes not only from the plateau to the floodplain, but also from the floodplain to the plateau.

Keywords: Samba; São Paulo; Historical Anthropology; Everyday Landscape; Plano de Avenidas

RESUMEN

PEREIRA, B. R. S. **Cartografías cruzadas: los caminos del samba y los trazos del Plano de Avenidas**. 170 f. Disertación (Maestría) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Esta investigación tiene por objetivo mapear las "prácticas de espacio" del samba en São Paulo entre los años 1938 y 1945. Tal período está marcado por la continuación de la implantación del proyecto urbanístico Plan de Avenidas, cuyo foco recaía sobre la remodelación del sistema vial de la ciudad. El mapeo del cruce de estas dos formas de prácticas, el caminar del samba y el trazado de la remodelación urbana, nos permite vislumbrar un cierto paisaje cotidiano. Este paisaje es también dotado de sonidos, informantes, a su manera, de modos de hacer la metrópoli y de ella hacerse presente. Así, surge, entre los ruidos y ruidos característicos de la ciudad moderna, un samba interesado en constituirse como moderno y participante de tal universo. En el contexto del Estado Nuevo (1937-1945) y de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), los practicantes del samba que nos relatan sus prácticas, producen, a su modo, articulaciones políticas e incursiones táctico-estratégicas en otros territorios. De esta forma, relatan un paisaje cotidiano, producto y productora de una nueva ciudad, desde una perspectiva bastante específica: de la circulación. En busca de un lugar común para la constitución de una trayectoria individual o de la participación en el centro de la ciudad como habitante de un barrio, las investidas del samba a las diferentes centralidades del período son formas de saberes propios que aquí se toman como herramientas para la comprensión de una modernización que camina no sólo de la meseta a la várzea, sino también de la várzea a la meseta.

Palabras clave: Samba; São Paulo; Antropología Histórica; Paisaje cotidiana; Plano de Avenidas

Sumário

Abre-alas 13

Traçados e caminhos 15
Mapeando cruzamentos de fazeres e saberes 17
Samba, arranha-céu, rádio e outras modernidades 18
Metáforas topológicas na mitologia do samba 20
Rio de Janeiro, a capital federal do Bum Bum Paticumbum Progurudum 24
São Paulo: o caipira radiofônico, o rural folclórico e a antropofagia popular 33
Lugares-comuns 38

Parte 1. Bairros, bambas e barulhos: Barra Funda e Bixiga 41

Barra Funda 44
Dionísio Barbosa e Mário de Andrade, moradores da Lopes Chaves 48
Samba, futebol e reformas urbanas na várzea da Barra Funda 57

Bixiga 72
Rio Saracura e os sons da várzea do Bixiga 79
Afroitilianidades e outros sotaques do Bixiga 80
Piques, entre o Bixiga e o centro antigo 82

Caderno de imagens - Parte 1 84

Parte 2. Desconcerto para dois centros: Do Triângulo Histórico à novíssima (Praça da) República 101

O “novo” Centro Antigo 103
O centro sob ataque: a blitzkrieg bandeirante de Prestes Maia 110
Novos tempos para velhos lugares: “Eu não sou relógio da Praça da Sé” 113
Modos de fazer e fazer-se na cidade em construção 116

Centro Novo 131
Carnaval de novidades pela irradiante Avenida São João 135

Caderno de imagens – Parte 2 143

Fim da trilha: as cidades e as urbanidades relatadas pelo samba 155

REFERÊNCIAS 161

Fontes 161
Depoimentos 161
Discografia 161
Filmografia 162
Imprensa 162
Mapas 162
Partitura (com letra) 163
Peça de teatro 163

Referências Bibliográficas 163

Abre-alas

Imagine leitor que você embarque sozinho em uma estação de trem da zona norte da cidade de São Paulo em direção ao centro, longe de qualquer aldeia nativa, rodeado por seus objetos cotidianos, como celular, carteira, mochila, bolsa e fones de ouvido, enquanto o ônibus, ou a perua que o trouxe até aí, navega até desaparecer de vista. Uma vez instalado na plataforma junto a pessoas das mais diversas cores, indiferentes a você e a sua rotina, não há mais nada a fazer a não ser começar imediatamente o seu dia. O celular e o fone de ouvido são parceiros indispensáveis da viagem e imediatamente acionados. Supondo que você tenha aceito aquela promoção de um pacote de dados da companhia telefônica, você pode acessar um site de streaming para ouvir música. Mais do que ouvir música, você quer ver algo e acaba, assim, por escolher um famoso portal de streaming de vídeos. Caso o seu gosto tenha sido identificado pelo algoritmo do portal e você tenha predileção por música brasileira, talvez apareça algo do Chico Buarque nas opções. Ato contínuo, você descobre que o DVD *Futebol* (BUARQUE, 2006) foi "subido" de forma ilegal e se alegra com a possibilidade de ver e ouvir o Chico cantando músicas com temas futebolísticos, além de vê-lo, ele mesmo, bater uma bola. Entre as canções, você certamente encontrará *E o Juiz Apitou*, a quarta faixa do DVD mencionado. Se isso acontecer, você o ouvirá cantando a seguinte letra:

Eu tiro o domingo para descansar
Mas não descansei
Que louco fui eu

Regressei do futebol
Todo queimado de sol
O Flamengo perdeu

Pro Botafogo

Amanhã vou trabalhar
Meu patrão é Vascaíno
E de mim vai zombar

Foram noventa minutos
Que eu sofri como louco
Até ficar rouco

Nandinho passa a Zizinho
Zizinho serve a Pirilo
Que preparou pra chutar

Aí o juiz apitou

O tempo regulamentar
Que azar!
(BUARQUE, 2006. Faixa 4)

Caso você não saiba, este é um samba de Wilson Batista e Antônio Almeida, sucesso do carnaval de 1942. Admirado com a graça e a sonoridade da canção que aborda um cotidiano bem carioca, imagino que você pause a interpretação de Chico Buarque e copie o nome da música no buscador do site. Se fizer isso, você encontrará inúmeras gravações dela que, certamente, irão deliciar os seus ouvidos. Aleatoriamente, você pode escolher uma delas, "subida" por um colecionador de discos de 78rpm e que tem por intérprete um tal de Vassourinha, nome artístico de Mário Ramos (1923- 1942).

Você poderá rir da letra, eu imagino, da má sorte do clube de regatas da Gávea e de seu torcedor. Já no final do seu périplo pela cidade, sacolejando lentamente entre as estações Barra Funda e Júlio Prestes, você talvez sequer desconfie que esse tal de Vassourinha, cuja voz ecoa em seus ouvidos, era um morador da Barra Funda, esse mesmo bairro pelo qual você agora passa indiferente. Tampouco identifica no sorriso desse jovem, que figura estático na tela do seu celular, a influência que esse bairro, profundamente musical e futebolístico, deixou nele. Aliás, nesse momento da sua trajetória você não deve estar muito longe da atual sede da escola de samba Camisa Verde e Branco, na rua James Holland, à sua esquerda, paralela à linha do trem. Ainda do lado esquerdo, você pode encontrar a várzea da Barra Funda, associada não só ao samba, mas também ao futebol, como o tradicional Clube Anhanguera na rua de mesmo nome. Suponho que você também desconheça o fato de que há poucos momentos acabara de passar pelo antigo Largo da Banana, onde se fazia samba, mas de um tipo diferente desse que você ouve, acompanhado por uma orquestra; o samba do largo era

tocado na palma da mão por carregadores e ensacadores nos depósitos da estrada de ferro Sorocabana e acompanhado por um jogo de rasteiras chamado *tiririca*, semelhante à capoeira. O largo ficava onde é hoje o Memorial da América Latina, perto da estação Barra Funda. Finalmente, se você olhar à direita, poderá ver a rua Lopes Chaves, onde o Camisa Verde começou, ainda como cordão carnavalesco em 1914, na casa de um lustrador de móveis e professor do Liceu de Artes e Ofícios chamado Dionísio Barbosa. Mas, de repente, outra voz gravada se sobrepõe a de Vassourinha, através do alto falante do vagão: um "apito" avisa que essa primeira etapa do seu *match* diário terminou, interrompendo os aproximados três minutos da gravação.

Esse breve relato quer ilustrar e apresentar os objetivos dessa dissertação. Em primeiro lugar, ele nos faz refletir sobre os modos de escuta musical como uma atividade criativa que agencia objetos e corpos ao redor, nos ajudando a pensar a música em sua dimensão cotidiana, um dos propósitos desse trabalho[1]. Ao lado disso, o relato fala de uma série de formas que circundam e complementam a produção musical, tal como o público, os aparelhos, o ambiente ao redor, naquilo que Christopher Small chama de "fazer musical" (SMALL, 1998), dimensão que nos interessa de perto. O trecho nos dirige ainda para as imagens da cidade compostas pelos habitantes em seus trajetos diários, (LYNCH, 2011), além de sugerir a necessidade de "escavação" (forma de fazer arqueológico), com o objetivo de compreender a paisagem que nos circunda como produto de um conjunto de atividades que se dão ao longo da história (INGOLD, 2013). Finalmente, a breve narrativa sugere serem os lugares indissociáveis das práticas de narrar e descrever que conformam o próprio espaço (CERTEAU, 2010).

Atento a todas a essas dimensões, este trabalho quer produzir uma espécie de arqueologia das práticas do samba na cidade de São Paulo em um período recuado, os anos compreendidos entre 1938 e 1945, tentando localizar e cartografar "relatos de espaço" (idem, p.170) que nos permitam esboçar a paisagem cotidiana do período.

Traçados e caminhos

Toda cidade é orientada por algum tipo de planejamento, mais ou menos oficial, que norteia sua constituição e suas transformações. O usuário da cidade possui certa noção disso em suas trajetórias diárias (como naquela apresentada acima). E mais, em uma cidade como São Paulo, em que o tempo médio atual dos deslocamentos diários é de cerca de uma hora e

[1] DeNora (2004) nos inspira a pensar o relato sobre a música no cotidiano.

meia e a distância média de quase 8 quilômetros[2], o paulistano contemporâneo tem a sensação de estar passando por diversas cidades. Isto é, em alguma medida, fruto do zoneamento, da divisão da cidade em zonas voltadas para usos específicos, da legislação que impõe certos gabaritos às edificações, da coordenação e distribuição de linhas de ônibus e trens pela cidade etc. Em outras palavras, o planejamento urbano não pode nos ser indiferente, já que ele se faz presente a todo momento: na sucessão de diferentes alturas dos edifícios; na demora dos trens; no som de um rio tamponado que corre sob uma via; em um semáforo de uma rua periférica que obriga nosso corpo a deslocar-se mais rapidamente para cruzá-la. Construir caminhos em uma metrópole moderna qualquer, e em São Paulo em particular, envolve andar sobre traçados que certamente constrangem o habitante.

Na história da cidade de São Paulo, sucedem-se planos, executados de formas mais ou menos bem-sucedida, cujos efeitos ainda se fazem presentes. Entre eles, encontra-se o Plano de Avenidas. Publicado em 1930, o plano propunha uma série de transformações, sobretudo no sistema viário da cidade, com o intuito de enquadrá-la no *hall* das metrópoles modernas do século XX, sobretudo das cidades norte-americanas, em especial a Chicago do urbanista Daniel Burham (1846-1912), também conhecida pelos jazzistas Nat King Cole (1919-1965) e Benny Goodman (1909-1986).

No período de desenho do Plano, a cidade não tinha sequer um milhão de habitantes, mas já apresentava, aos olhos de seus gestores, problemas que deveriam ser corrigidos por meio de intervenções: a proliferação de cortiços; o trânsito dos automóveis que aumentava ano a ano; a pressão dos fluxos (i)migratórios que então enchiam os bairros próximos aos centros de uma verdadeira babel de línguas e sons. Ao lado disso, a cidade era cortada por rios que impediam a dispersão dessa população heterogênea para além das temidas e anti-higiênicas várzeas, constituindo-se como barreiras naturais para as pretensões sanitaristas do período.

Com o fim da primeira República, as cidades de centros ajardinados e não mais governadas pelas elites cafeeiras queriam se desvincular da imagem que passa então a ser considerada ultrapassada e velha, assim como a própria República. Já durante a gestão do prefeito Fábio Prado (1935-1938), o Plano de Avenidas é implementado. Com o advento do Estado Novo, em 1937, e a indicação de um dos próprios autores do projeto para dois mandatos consecutivos na prefeitura (1938-1942 e 1942-1945), os traçados do plano são

---

[2] Dados do *Relatório Global sobre o uso do transporte público nas grandes cidades* (2016) realizado pela Moovit. Disponível online em: http://www.mobilize.org.br/midias/pesquisas/tempo-perdido-no-transporte-em-cidades-globais.pdf. Acessado em 01/09/2017.

estampados em todos os jornais, e as picaretas modernizadoras de Prestes Maia caem sobre a velha Piratininga, rasgando suas vias ainda calçadas por paralelepípedos e confirmando a sua face metropolitana que hoje conhecemos e amargamos.

Imersos nesses processos de transformação, encontram-se largos, praças, cortiços e pensões, assim como um som sincopado batido em tampos de mesa, latas de graxa e que não se acomoda muito bem no que se chama de "samba moderno". Seus praticantes, das mais diversas cores, admiravam as sonoridades provenientes da irradiante capital federal, o Rio de Janeiro, e ouviam pelas cerca de dez emissoras de rádio paulistas e pelos discos carnavalescos de 78 rpm, sucessos de vendas, uma imagem de Brasil que se impunha por meio de outro tipo samba, o carioca. Ao mesmo tempo, nos bairros centrais e próximo às várzeas, estava uma população sobretudo negra, em sua maioria vinda do interior do estado, que formava os chamados cordões carnavalescos, dotados de instrumentação variada e que se associavam em torno de ritmos diversos - na época, sobretudo a (*marcha sambada*) – durante os festejos do momo. Se olharmos, uma vez mais, para o centro da cidade, não passarão indiferentes os rostos sorridentes na saída de uma sala de cinema na avenida São João, que conhecia, então, um alargamento. Na tela, o mesmo Vassourinha, sobre o qual falamos acima, atuando no filme *Fazendo Fita (1935)*, dirigido por Vittorio Capellaro, comédia musical que produziu muitos risos[3]; risos que disputavam a paisagem do período com bate-estacas e picaretas.

Mapeando cruzamentos de fazeres e saberes

O período da gestão do prefeito Francisco Prestes Maia (1896-1965), entre os anos de 1938-1945, conforma uma série de traçados na cidade que podem ser percebidos até os dias de hoje. Menos do que uma história do samba no período indicado, trata-se aqui de tomar as práticas do samba em suas múltiplas dimensões (letras, lugares, personagens, trajetos carnavalescos), tomando-as como vias de acesso a uma São Paulo em plena transformação. Mas não se trata de projetar as transformações nos traçados da cidade nas modificações dos fazeres musicais dos sambas, mas de olhar o cotidiano da metrópole da época por meio das práticas cotidianas, a seu modo saberes e maneiras de fazer cidade, que se cruzam, e cujos encontros configuram paisagens comuns, habitadas por atores sociais variados.

[3]Base de dados da Cinemateca Brasileira. Disponível online em: http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=003695&format=detailed.pft#1. Acessado em 02/09/2017.

As principais fontes mobilizadas para essa construção são: notícias de jornal, letras de músicas e depoimentos de praticantes do samba contemporâneos ao recorte. Outros materiais vêm ao auxílio desses, como descrições de memorialistas, fotografias, peças de teatro, trechos do projeto do Plano de Avenidas, pesquisas publicadas na *Revista do Arquivo Municipal* e mapas. Todas essas fontes são reunidas e interpeladas de forma a servirem como relatos das reformas urbanas, das práticas do samba e de outros fazeres cotidianos. Para que se possa associar elementos à primeira vista díspares e dispersos, privilegiei um procedimento cartográfico específico: colocar em mapas pontos referentes a eventos obtidos por meio das fontes, sem desconsiderar que esses compõem uma paisagem que excede o plano do próprio mapa. Dessa forma, não tomamos o mapeamento como um fim, mas como um procedimento que visa reconstituir aquilo que efetivamente se busca: a paisagem cotidiana informada pelo samba em São Paulo.

Os mapas construídos nos permitem ver e ouvir uma certa história da cidade por meio do samba, mas que demanda o conhecimento dos contextos nos quais se desenrola. Para tanto, me amparei em uma bibliografia que aborda tanto o planejamento urbano, e em outra que trata do samba e da música popular urbana da época.

Samba, arranha-céu, rádio e outras modernidades

Em um sábado de carnaval de 1941, Hélio G. Nunes publica "O eterno triângulo" no jornal *Diário Popular*. No texto, apresenta o famoso triângulo amoroso entre a Colombina, o Arlequim e o Pierrot, tendo como cenário a metrópole paulistana de então com seus sons e "ultramodernismos":

> Colombina e Pierrot conversam no terraço do 15º andar de um edifício colosso. Aí nessas alturas, conversam Pierrot e Colombina. À guiza de luar, os reclames luminosos substituem a poesia prateada de Dia...
> Ouvem-se vindas dos salões notas estridentes de um samba barulhento. Ela, mais Colombina que nunca: inconstante como o lança-perfume irrequieta tal a serpentina; tão banal quanto o confete: sua cabecinha loura enche-se de ideias exóticas e fúteis; dominou-a completamente um ultramodernismo absurdo; de seus lábios, talhados para as frases doces do amor, só saem palavras que ela ouviu nas batucadas e nos sambas do morro. De quando em vez, num inglês quase assassinado que aprendeu no cinema...
>
> Ele, o mesmo Pierrot de sempre: romântico e sentimental como uma valsa de Schubert; amante do passado em que ainda vive espiritualmente, continua avesso a todas as manifestações do futurismo, que ele chama loucura. Cansado de ouvir sambas que cantam a mulata e outras banalidades.

> Pierrot convidou Colombina para dar uma volta pelo terraço em busca de calçada que não foi encontrada [...]
>
> Fala o Pierrot:
>
> - Noutros tempos havia distinção, delicadeza. A música cheia de poesia suave, embalava nossos ouvidos com notas suaves [...]; agora, a música é uma catástrofe, o maldito jazz martela-nos o tímpano com seus sons de lata-velha. E o rádio, que martelo: desde o sol até as estrelas suplicia a gente com anúncios, sambas e marchas!!
>
> Colombina ironiza:
>
> - Por falares em marchinhas, já ouviste aquela em que tu acabas indo tomar Vermute com amendoim? Gostosíssima, não? [...] E continua com teu palavrório interminável! Pareces speaker de estação de rádio.
>
> Pierrot pondera:
>
> - O que me consola é que também o Arlequim vive ludibriado pelos malandros tocadores de violão e cantores de samba;
>
> Colombina alfineta:
>
> - A época das frases feitas e galanteios de almanaque já passou! Hoje a gente diz o que sente e não o que soa mais bonito...
>
> Ouve-se uma buzina. O Arlequim chegou num automóvel de motor V-8 que pode chegar até a 180 km/h. Ele estava vindo dos Estados Unidos e havia acabado de bater o recorde de travessia de avião das Américas. Colombina abandona o Pierrot e vai até o Arlequim.
>
> Pierrot lamenta:
>
> - A humanidade está perdida, o único jeito é trocar a fantasia de Pierrot por uma camisa de malandro e cair na gandaia.
>
> *Diário Popular*, 22-02-1941, p. 5

O texto acima introduz a perspectiva adotada por esta pesquisa: tomar o samba como experiência moderna e assim entendida pelos habitantes da pauliceia, podendo ser pensada ao lado de outros elementos da paisagem cotidiana, como o automóvel, o arranha-céu, o rádio etc. Entre os anos de 1931 e 1940 somados os gêneros marchinha e samba representaram mais de 50% da gravação de discos em todos os país (SEVERIANO&HOMEM DE MELLO, 2004, p.88). Esse samba espalhado por toda a cidade sob diferentes formas é aqui entendido como prática que revela espaços, tipos sociais, sonoridades, grupos e valores da "arena cultural"[4] paulistana.

No interior desse horizonte mais amplo, o objetivo desta introdução é elencar alguns temas e análises, de forma não exaustiva, sobre o (s) samba (s) nas cidades de São Paulo e Rio

[4] A expressão é empregada por Richard Morse em *As cidades "periféricas" como arenas culturais: Rússia, Áustria, América Latina* (MORSE, 1995) e retomada como instrumento heurístico por Adrián Gorelik e Fernanda Peixoto (2016).

de Janeiro, destacando como a cidade e seus espaços - nossos interesses primeiros - são referidos na literatura sobre o assunto. Destaco que *samba* e especialmente *samba urbano* são práticas musicais usualmente mobilizadas em consonância com certas definições de cidade. A performance musical tem relação significativa com os espaços em que é executada, e suas transformações podem ser, em alguma medida, pensadas em relação às transformações das urbes. Reitero que não se trata de pensar a forma musical como estreitamente dependente do espaço, mas sim de destacar uma relação possível entre *fazer musical* e espaço. Almejo demonstrar, assim, como a história do samba é, a seu modo, uma história dos usos da cidade, o que possibilitará, que nos dois segmentos que compõem este trabalho, eu tome as práticas do samba nos bairros e no centro de São Paulo como modos próprios da construção da cidade por seus habitantes, entre os anos de 1938 e 1945.

Os caminhos que este abre-alas propõe a partir daqui se subdividem em quatro vias. Na primeira, seguiremos algumas "metáforas topológicas" que compõem a narrativa de origem do samba, pensando-as como eficazes para rastrear a paisagem cotidiana das cidades. A seguir, nos aproximaremos do samba na cidade de São Paulo, observando como ele se inseria, ou não, nos circuitos musicais do início do século XX. Finalmente, viajaremos ao Rio de Janeiro, conhecendo especialmente os lugares e personagens que participaram da emergência do samba feito no Estácio, alçado a sinônimo de samba urbano e moderno.

Metáforas topológicas na mitologia do samba

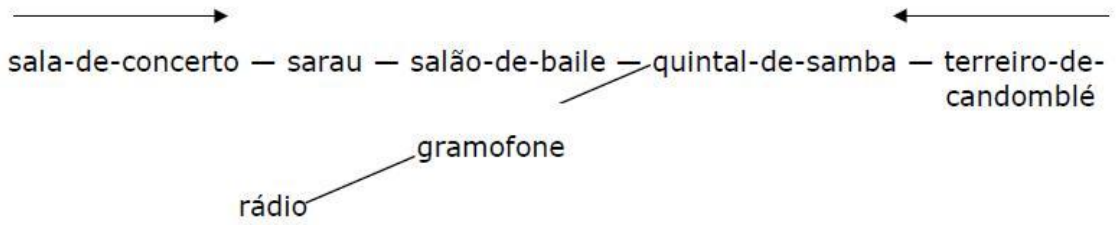
A ideia é realizar uma retomada interessada da bibliografia, visando explicitar diálogos possíveis entre o samba e a cidade até o momento do recorte temporal escolhido, 1938-1945. Menos do que consideração detida da literatura, trata-se de reaver alguns poucos autores e títulos em função de motivações precisas. Como dito antes, considero o samba da perspectiva do *fazer musical*, o que enfatiza as diferentes *performances musicais* que cercam a música: compor, ouvir, dançar, também carregar um piano para o palco, ou mesmo vender ingressos para um *show* (SMALL, 1998, p.9). Me referi antes às possibilidades de compreensão da cidade pela descrição de uma paisagem sonora, composta por diferentes sons que podem ser "ouvidos" pela pesquisa (MENDONÇA,2009). Isso para dizer que aposto, analiticamente, na ideia de "metáforas topológicas", designação proposta por Luiz Tatit (2004) ao *continuum* esboçado por José Miguel Wisnik, quando trata do desenvolvimento do

samba como canção, por meio de uma leitura da espacialização das formas de fazer samba na mítica casa de Tia Ciata.

A casa de Tia Ciata era uma das muitas casas das chamadas “tias baianas”, que chegavam ao Rio de Janeiro e que, com a venda de quitutes e de outros trabalhos, conseguiam se fixar no espaço urbano. As casas de Tia Amélia, Perciliana e Rosa, entre outras, recebiam a população, sobretudo negra e pobre da cidade do Rio de Janeiro, que encontrava nesses lugares possibilidades de construção de laços marcados pelo candomblé e pelas formas de *fazer musical*. Essas “tias” compunham certo grupo social conhecido como “aristocracia da ralé” (GARDEL, 1996).

Hilária Batista de Almeida (1854-1933), mais conhecida como Tia Ciata, migrou para a cidade do Rio de Janeiro no século XIX, não se sabe em que data exatamente; era mãe de santo confirmada como filha de Oxum no terreiro do babalorixá João Alabá, da rua São Felix. Trabalhava como quituteira vendendo doces nas ruas do centro do Rio de Janeiro e alugando fantasias durantes os festejos carnavalescos; era casada com João Batista da Silva, funcionário de gabinete do chefe de polícia da capital federal. Após ter morado nas ruas General Câmara e da Alfandêga, mudou-se para a rua Visconde de Itaúna, número 117, próxima à Praça XI. Nessa casa, termina por constituir um terreiro de candomblé, que receberá uma série de músicos e boêmios da época: Hilário Jovino, Donga, Sinhô, Pixinguinha, Heitor dos Prazeres....

A Praça XI fazia parte de uma região conhecida como “cidade nova”, que se estendia além do centro antigo, nas proximidades da Praça XV, para onde parte da população se transferiu com a expansão do Rio de Janeiro. Nessa “nova” região da cidade formou-se um complexo cultural marcado pela presença da população negra e pelo candomblé, que Heitor do Prazeres apelidaria de *Pequena África*. Nesse território, a casa de Tia Ciata era uma espécie de capital, onde eram forjadas novas formas de estar na cidade e de fazer música. Donga relembra a casa de Ciata como um espaço marcado por diferentes modos de fazer o samba e, é a partir dessa observação, inicialmente referida por Muniz Sodré (1998, p.15), que Wisnik propõe o esquema a seguir:



Esquema presente no texto *Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo* (WISNIK, 2001, p.149-150)

Essa " topologia musical urbana", cujo núcleo é a "sala-fundos-salão", corre na horizontal do "erudito" ao "popular", e vice-versa; a linha oblíqua, por sua vez, marca ramificações mercadológicas. O samba estava presente em todos esses espaços que representavam territórios mais ou menos populares: encontrava-se na sala de concertos sob a forma das composições de Heitor Villa-Lobos; nos saraus das casas burguesas acompanhando o processo de legitimação do violão como instrumento erudito; nos salões de baile tocados por "pianeiros" como Sinhô; nos quintais de terra batida, acompanhado por instrumentos de percussão, ou figurava como parte dos rituais de culto aos orixás. O "pianeiro", o batuqueiro e o emergente sambista tinham chances de ser incorporados ao mercado fonográfico do período, podendo ser eternizados em cilindros de cera ou nos primeiros discos e, caso obtivessem sucesso, poderiam ser associados ao *casting* de alguma emissora de rádio. Estamos diante de um *continuum* musical e espacial que é, ao mesmo tempo, social.

Mas tal topologia, ainda que estruturada em dois eixos, é marcada por desvios e declives, como bem explica o próprio Wisnik:

> A música popular negra, que tem seu lastro no candomblé, encontra, portanto, um modo transversal de difusão (a indústria do disco e o rádio); e as contradições geradas nessa passagem certamente que não são poucas, mas ela serviu para generalizar e consumar um fato cultural brasileiro da maior importância: a emergência urbana e moderna da música negra carioca em seu primeiro surto, que mudou a fisionomia cultural do país. Enquanto o nacionalismo musical quer implantar uma espécie de república musical platônica assentada sobre o ethos folclórico (no que será subsidiado por Getúlio), as manifestações populares recalcadas emergem com força para a vida pública, povoando o espaço do mercado em vias de industrializar-se com os sinais de uma gestualidade outra, investida de todos os meneios irônicos do cidadão precário, o sujeito do samba, que aspira ao reconhecimento da sua cidadania mas a parodia através de seu próprio deslocamento. (idem, p.22)

Seguindo a trilha aberta por José Miguel Wisnik, que se refere em nota à possibilidade de extensão desse esquema para além do ambiente doméstico, é possível indagar a importância de levarmos em consideração os "cafés-cantantes, bailes populares, teatros de revistas, para a compreensão da música popular negra (samba incluído), sublinhando a sua relação com os espaços urbanos. Nesse sentido, não seria possível pensar o samba de forma semelhante aquela proposta pela historiadora Fabiana Lopes da Cunha "em consonância com a cidade do Rio de Janeiro" ? (Cunha, 2004, p.10).

Inspirados por essas sugestões de Wisnik, podemos perguntar ainda o que o relato sobre os deslocamentos do samba por todos esses espaços nos dizem sobre as cidades. Para explorar essa via, cabe tomar a perspectiva do deslocamento - e do seu relato - como um modo de apropriação e construção de espaços que se inicialmente mostram-se reticentes à presença do samba, tornam-se, em seguida, locais possíveis para que ele se realize. Olhando os diferentes espaços de prática do samba por meio dessa visada, somos conduzidos, com a ajuda de Michel de Certeau (idem), às práticas e “relatos de espaço”, pensados como termos indissociáveis.

Mas o tomarmos o samba como prática cotidiana, além de uma forma de *fazer musical*, não estamos somente atrás apenas dos “sambistas”, mas das diferentes maneiras de se ouvir, dançar, tocar, cantar e festejar os sambas, que se ligam também à memória. Quando nos referimos à casa de Tia Ciata recordada por Donga, ou à casa da infância de Geraldo Filme, estamos nos referindo a certa forma de recordação que é eminentemente produtiva e criadora. Assim, os espaços são descritos ao mesmo tempo em que as práticas que neles têm lugar são recordadas, pensadas, classificadas. A casa de Ciata funciona assim como um modelo cartográfico e mnemônico que permite localizar os modos de fazer o samba no tempo e no espaço[5].

Espaço, samba, criação e memória são termos que se articulam na análise aqui proposta, que não está comprometida com a história do samba mas em, por meio da descrição dos espaços por ele produzidos, vislumbrar e “ouvir” aspectos da fisionomia da cidade com a ajuda do samba e para além dele. Daí o interesse pela noção de *paisagem*; paisagem sonora, é

[5]De Certeau nos auxilia a pensar as capacidades criadoras da memória: Como os pássaros que botam apenas nos ninhos de outras espécies, a memória produz em um lugar que não lhe é próprio. Ela recebe de uma circunstância desconhecida sua forma e sua fixidez, mesmo se o conteúdo (o detalhe que falta) vem dela mesma. Sua mobilização é indissociável de *uma alteração*. Mais do que isso, a memória tem sua força de intervenção na capacidade de ser alterada- deslocável, móvel, sem lugar fixo. (DE CERTEAU, 2010, p.131).

certo, mas sobretudo paisagem da vida cotidiana da qual o samba faz parte e que ele auxilia a constituir.

Se Certeau lança sugestões para uma reflexão da paisagem cotidiana, Tim Ingold (2013) pensa a *paisagem* a partir da noção do habitar (*dwelling*), noção atravessada por diferentes temporalidades e fazeres que podem ser reconstituídos por uma espécie de arqueologia. Ao propor uma reconstituição das camadas dessas paisagens, Ingold refere-se também à memória e ao deslocamento, aos quais Certeau mostra-se igualmente sensível. Ingold fala ainda de uma *taskscape*, paisagem constituída por atividades, enquanto De Certeau em *A invenção do cotidiano*, já tantas vezes referido, distingue duas miradas sobre a cidade e suas práticas: uma visão do alto e outra ao rés do chão[6]. Aproximando as proposições desses dois autores, podemos pensar em certa *paisagem cotidiana* produzida pelas práticas do samba.

Orientado por esses parâmetros de análise, olhemos para a cidade do Rio de Janeiro, buscando encontrar nos "relatos de espaço" produzidos pelas memórias de sambistas e na produção de jornalistas e folcloristas, lugares que foram tornados significativos para os fazeres do samba, ou cujos significados foram por ele evidenciados.

Rio de Janeiro, a capital federal do Bum Bum Paticumbum Progurudum

> A admitir-se que o gosto está inteiramente sujeito ao bel prazer de cada um, segue-se necessariamente, que em matérias de gosto não há regras fixas, que não há bom, nem mau gosto, que não há gostos extravagantes, etc. Segue-se que tão perfeita na cantoria era Catalini, ou a Pasta, como pai Antônio no seu birimbau; que tanto valha uma garatuja na China, que vinhão nos bules, e bandejas, como as pinturas de Rafael, Rubens, ou do Corregio; que tão agradável é um **samba d'almecreves**, como a Seramis, a Gaza-ladra, o Tancredi, de Rossini, como uma cabocla da Alhandra, finalmente que é indiferente comer bobó, vatapá, abrazou, aberém, acassá e cururu, acepipes africanos que gozar das delícias de uma mesa italiana. Se cada um pois tem seu gosto, e porfia, que é o melhor: qual será o juiz, que decida onde está o bom, onde está o mau gosto? Eu não conheço outro juiz, se não o consenso dos homens. Tudo aquilo pois, que merecer acolhimento, e agrado da maioria das pessoas civilizadas, e polidas, deve considerar-se objeto de bom gosto: e os que não estiverem por isso, são exceções da regra, são sujeitos mal organizados, ou de gosto corrompido e estragado. (Frei Miguel do Sacramento Lopes Gamas, o Padre Carapuceiro, *Jornal O Carapuceiro*. 03-02-1838. p.1-2- negrito meu)

[6] Essa discussão encontra-se no capítulo "Práticas de Espaço" de *A invenção do cotidiano* (2010), pp. 139-185.

Esse texto de Frei Miguel é um dos registros mais antigos da palavra "samba", tendo sido publicado cem anos antes do período que interessa a esta pesquisa[7]. Mas, vale observar, a referência do autor não é a um gênero musical e sim a uma "dança de escravos". As considerações sobre os *usos* da palavra nos leva a um debate *semântico* mais interessante e útil para nós do que as divergências *etimológicas*, em geral associadas às noções de *origem*[8]. As mudanças semânticas do termo "samba" podem nos levar a diferentes lugares, servindo de alicerce para uma topografia social informada pelas formas de prática do samba e seus espaços.

Ao referir-se de forma irônica a quem não percebe as "qualidades superiores" das óperas e protagonistas femininas de *Semíramis* (1823), *La Gazza Ladra* (1817) e *Tancredi* (1813) do compositor italiano Gioachino Rossini (1792-1868) em relação a essa dança de carregadores (*samba d'almecreves*), ou a uma cabocla da cidade de Alhandra no litoral paraibano, Frei Miguel fala tanto sobre os gostos de uma época quanto sobre o cotidiano de um período, já que procura trazer ao leitor elementos reconhecíveis e identificáveis[9].

Veremos nas próximas partes como muitos dos comentários feitos nesse texto do jornal recifense *O Carapuceiro* (1832-1847) se assemelham a outros de articulistas de jornais paulistanos dos anos 1940. Ele nos auxilia a pensar ainda que a história do samba foi marcada por uma ideia de prática entre lugares, ora demonizada, ora idealizada, por vezes entendida como "moderna", outras como "tradicional". E a oscilação entre esse "acolhimento pela civilização" e a detratação se dá muito rapidamente e, por vezes, de forma concomitante, como veremos.

Se buscarmos a palavra "samba" na imprensa e literatura do século XIX provavelmente a encontraremos utilizada de forma semelhante àquela que encontramos no excerto acima, ou seja, como sinônimo de dança e festejo, cujos participantes são sobretudo

---

[7] A indicação do texto é feita por José Ramos Tinhorão em *Os sons dos negros no Brasil* (1988); mas como em termos de origem tudo é transitório, Lira Neto identificou um uso anterior da palavra samba, na edição de 4-08-1830 no também recifense *Diário de Pernambuco* (NETO, 2017, p.53).

[8] Nei Lopes e Luís Antônio Simas em seu *Dicionário da História Social do Samba* apostam na etimologia da palavra samba associada ao verbo quimbundo-língua falada no noroeste de Angola- *semba*, cujo significado é agradar, encantar, galantear. Esses mesmos autores indicam outras duas possíveis origens: *nzemba*, substantivo da mesma língua equivalente a umbigo e *semba*, verbo da língua Chokwe- falada no nordeste angolano- cujo significado é apartar, separar. Em qualquer dos casos destaca-se a proeminência de uma origem *bantu* na origem do samba que pode ser também sustentada à luz de uma comparação propriamente musical, como os padrões rítmicos assemelhados dos dois lados do Atlântico (MUKUNA, 1978; SANDRONI, 2001; LOPES&SIMAS, 2015).

[9] Pode-se supor que há também um jogo comparativo que garante certa comicidade ao texto já que o autor elenca justamente óperas que tem as narrativas norteadas pela presença de figuras femininas. Essa forma de dança (samba d'almecreves) que talvez fosse acompanhada de algum tipo de canto poderia ter uma temática semelhante. No caso do seu contemporâneo Lundu, por exemplo, a exaltação a figuras femininas como a *mulata* é bastante comum.

negros e que tem a presença de instrumentos de percussão. No romance *Til (1872)* de José de Alencar, que se passa em uma fazenda do interior de São Paulo, há um capítulo intitulado *Samba* no qual é narrado, não por acaso, uma festa dos escravos ao redor de uma fogueira:

> Em torno da fogueira, já esbarrondada pelo chão, que ela cobriu de brasido e cinzas, dançam os pretos o **samba** com um frenesi que toca o delírio. Não se descreve, nem se imagina esse desesperado saracoteio, no qual todo o corpo estremece, pula, sacode, gira, bamboleia, como se quisesse desgrudar-se (ALENCAR, 2010, p.50, negrito meu).

Ao mesmo tempo em que esse samba-dança se desenrolava nos terreiros do país, três outros gêneros, que ajudam a compreender as transformações do samba, se desenvolviam com sucesso de público e crítica nos salões do século XIX: o lundu, o maxixe e o choro. Carlos Sandroni destaca que assim como samba, o lundu designava "coisas diferentes, que são em geral consideradas como interligadas" (SANDRONI, 2001, p.32). O lundu foi inicialmente associado a uma dança popular, depois a um gênero de canção de salão e, por fim, a um tipo de canção folclórica. Sandroni se volta à análise do segundo tipo, destacando como a partir de 1830, com o advento da impressão musical no Rio de Janeiro, passam a circular partituras e letras impressas de *lundus.* O autor assinala que esses documentos evidenciam duas características marcantes do gênero: a comicidade das letras e a presença de tipos de *contrametricidade*[10] que lhe permitirão associar o lundu a certa família da qual o samba moderno também faz parte.

Ainda sobre o lundu cabe lembrar que a primeira música gravada em disco pela Casa Edison foi um lundu do compositor Xisto Bahia, na voz de Bahiano, o mesmo que anos mais tarde gravaria o primeiro "samba", *Pelo telefone*. Abaixo a letra de *Isto é bom (1902)*:

A renda de tua saia
Vale bem cinco Mil Réis.
Arrasta, mulata, a saia
Que eu te dou cinco e são dez.
Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói. 2x.
(Ouçam bem que o buraco véio tem cobra dentro!)

[10] Parte da composição musical envolve o ritmo: sequência "real" de tempos fortes e fracos, breves ou longos.Por sua vez, a métrica seria uma espécie de *infraestrutura* sobre a qual o ritmo varia. Esse último pode confirmar ou contradizer a métrica. Carlos Sandroni adota o termo *contrametricidade*, cunhado pelo etnomusicólogo Mieczyslaw Kolinski, que assim denomina os casos em que o ritmo recusa a expectativa da métrica. Alguns exemplos contrametricidade: a *síncope*, o *contratempo* e o *tresillo*. O último é comum ao lundu, ao maxixe, ao "tango brasileiro" e ocorre de forma particular no "samba moderno" (SANDRONI, 1997, p. 22-32)

Levanta a saia, mulata. Não deixe a renda arrastar.
Se a renda custa dinheiro,
Dinheiro custa ganhar.
(Vá saindo, seu coió sem sorte!)
Iáiá, você quer morrer?
Se morrer, morramos juntos.
Eu quero ver como cabe
Numa cova dois defuntos.
(Comigo é nove do baralho velho! Há, há, há...)
O inverno é rigoroso.
Bem dizia a minha avó:
"Quem dorme junto tem frio, Que fará quem dorme só!"
Os padres gostam de moças
E os doutores também.
Eu como rapaz solteiro,
Gosto mais do que ninguém.
(Aguenta firme na cumbuca, Seu Juca!)
Se eu brigar com os meus amores,
Não se intrometa ninguém
Que acabado os arrufos,
Ou eu vou, ou ela vem.
Me prendam a sete chaves
E assim mesmo hei de sair.
Não posso ficar em casa,
Não posso em casa dormir.
(Isso é melhor do que arroz com casca... Fique sabendo, Seu Arara!)
(BAHIANO, 1902)

Vemos que esta letra traz alguns elementos que persistiram nas composições dos sambas ao longo do século XX, como as referências cômicas ao cotidiano, as frases de teor sexual e os trechos "falados", esses últimos marca do estilo do samba de breque.

O maxixe, assim como o lundu, inicialmente denominava uma forma de dança, mas cuja origem era a cidade do Rio de Janeiro. Tratava-se de uma dança da qual os músicos não participavam e que era realizada por pares enlaçados. É a primeira dança popular desse tipo, fruto da influência da polca e da valsa; posterior ao lundu, teve início nas últimas décadas do

século XIX, associando-se de perto à Cidade Nova. Além da proximidade espacial, via a região do Mangue, outras duas características do maxixe o aproximam do samba: sua relação com o carnaval e sua classificação como música nacional.

O choro em torno de 1870, por sua vez, designava um tipo de agrupamento musical composto por flauta, cavaquinho e violão. Os grupos executavam diversos gêneros musicais, principalmente a polca, a valsa, o *scottish*. Tais conjuntos compunham, com as bandas militares e os "pianeiros", o universo musical popular carioca. O gênero rapidamente caiu no gosto de uma classe média baixa carioca, fato que somado ao registro de "choros" na forma de partituras para piano permitiu a sua ascensão a um status assemelhado ao da música erudita[11], o que é determinante para entender a circulação de personagens e eventos nas categorias de "música urbana moderna" ou de "música folclórica tradicional". Isso decorre do fato de que o piano, mais do que outros instrumentos, era o meio de legitimação de certa cultura erudita dentro das casas da classe média urbana. Muitos nomes importantes da música brasileira, como Pixinguinha e Ernesto Nazareth, tornaram-se conhecidos pelos seus reportórios de choro. Esse último, um chorão *avant la lettre*, denominava suas composições de tango, que não pode ser confundido com seu homônimo argentino-uruguaio.

A história da consolidação do samba como gênero musical específico se dá nas primeiras décadas do século XX e associada aos três gêneros acima mencionados. Essa história irá se desenrolar em ambientes sobretudo urbanos, ligando-se à urbanização dos costumes das populações negras que participam de maneira ativa dos processos de alteração das urbes. O termo "samba", anteriormente encontrado nas descrições de festejos em várias regiões do país, tem na cidade do Rio de Janeiro um ponto de inflexão importante. Evitando entrar em debates sobre a origem do samba como gênero, cabe destacar alguns lugares que participaram de suas transformações e por onde personagens do samba de São Paulo passaram.

Ainda de acordo com Sandroni (2001, p. 94), o samba inicia a sua consolidação como gênero ao ingressar na intimidade doméstica das casas das tias baianas da Pequena África. O "samba carnavalesco" *Pelo Telefone,* assim designado por Donga, não é considerado um samba do ponto de vista da melodia, tampouco é a primeira gravação classificada como tal, a despeito das leituras consolidadas nessa direção. No entanto, ele representa um ponto de virada importante na história do samba.

Vejamos a letra de *Pelo Telefone* registrada por Donga em 1916, e gravado na voz de Bahiano em 1917:

---

[11] Nessa direção, lembra André Diniz que "O choro do século XIX surgiu como uma maneira de frasear, ou seja, um estilo de executar os gêneros europeus" (DINIZ, 2003, p. 15)

O chefe da folia
Pelo telefone
Manda-me avisar
Que com alegria
Não se questione
Para se brincar.

Ai, ai, ai
É deixar mágoas pra trás, ó rapaz
Ai, ai, ai
Fica triste se és capaz e verás

Tomara que tu apanhe
Pra não tornar fazer isso
Tirar amores dos outros
Depois fazer teu feitiço

Ai, se a rolinha, sinhô, sinhô
Se embaraçou, sinhô, sinhô
É que a avezinha, sinhô, sinhô
Nunca sambou, sinhô, sinhô
Porque este samba, sinhô, sinhô
De arrepiar, sinhô, sinhô
Põe perna bamba, sinhô, sinhô
Mas faz gozar, sinhô, sinhô

O peru me disse
Se o morcego visse
Não fazer tolice
Que eu então saísse
Dessa esquisitice
De disse-não-disse

Ah! ah! ah!
Aí está o canto ideal, triunfal
Ai, ai, ai

Viva o nosso carnaval sem rival

Se quem tira o amor dos outros
Por deus fosse castigado
O mundo estava vazio
E o inferno habitado

Quem for bom de gosto
Mostre-se disposto
Não procure encosto
Tenha o riso posto
Faça alegre o rosto
Nada de desgosto

Ai, ai, ai
Dança o samba
Com calor, meu amor
Ai, ai, ai
Pois quem dança
Não tem dor nem calor

As muitas variações que essa letra conheceu, mais do que representar a necessidade de alterações em função da repressão do período, indicam um modo de fazer característico do samba que, sob uma mesma melodia, produz diversas versões de fácil memorização e que são por vezes construídas durante os próprios momentos das performances[12].

Ao redor da região central do Rio de Janeiro, diversos morros - morro da Mangueira, Querosene, Providência e Castelo - passam a receber contingentes populacionais cada vez maiores devido às reformas empreendidas do prefeito Pereira Passos nos primeiros anos do século XX. De acordo com Fabiana Lopes da Cunha, que nos auxilia uma vez mais nessa reconstrução:

[12] A versão "original" teria na primeira estrofe uma referência à permissividade do Chefe da polícia em relação ao jogo, exposta por meio de uma roleta ilegal no Largo da Carioca, lá colocada por jornalistas do jornal *A noite:* "O Chefe da Polícia pelo telefone manda-me avisar que na Carioca tem uma roleta para se jogar" No entanto, essa explicação contempla apenas parte do fato de que *Pelo Telefone* foi uma composição coletiva realizada durante as festas na casa de Tia Ciata nas quais vários sujeitos participaram como criadores, além de que posteriormente ao sucesso carnavalesco da versão acima, inúmeras variações foram feitas sobre a mesma melodia. Fabiana Lopes da Cunha dedica um capítulo de sua dissertação a algumas variações (CUNHA,2004)

> [..] a principal saída habitacional para as camadas subalternas seriam os morros, intitulados mais tardes como Favelas. Morro da Providência, na Gamboa, seria a primeira Favela carioca, nome trazido por seus primeiros ocupantes, soldados vindos da campanha de Canudos. A favela é uma nova forma de ocupação dos morros cariocas, com barracos sem higiene, mas livres de alugueis ou de custo muito baixo, sem obrigações com especulação imobiliária ou com as taxas dos serviços urbanos. [...] Esse novo Rio de Janeiro subalterno que se forma ao longe é temido, visto como primitivo e vexatório. Serão destes espaços, que possuíam uma cultura peculiar, que as rádios, gravadoras, editoras e revistógrafos buscarão novos sons e ritmos divulgando-os como uma nova identidade estética e musical, e vislumbrada como exótica e original por parte da intelectualidade e da elite do país. (CUNHA, 2004, p.118)

Fazendo fronteira com a Cidade Nova e a Pequena África está o bairro do Estácio. Nele vamos encontrar uma nova forma de fazer o samba, e que passa a ser reconhecida por todo o Brasil ao longo dos anos 1930 como o "samba moderno". Aí moravam os fundadores da primeira escola de samba a levar esse nome: o *Deixa Falar*, fundado como bloco carnavalesco em 12 de agosto de 1928 e convertido em escola de samba no ano seguinte, e que teve como fundadores Bide, Heitor dos Prazeres, Nilton Bastos, Ismael Silva, Edgard, Brancura, Baiaco, Julinho, entre outros. A "sede" era um porão da rua do Estácio 39, na esquina da rua Maia Lacerda, espaço cedido por um motorneiro de bonde da Light, morador do piso superior. O nome "escola de samba" se devia à proximidade da Escola Normal, no Largo do Estácio (FRANCESCHI, 2010, p.83).

É ainda Carlos Sandroni (op. cit) que ensina constituírem esses compositores um novo paradigma "contramétrico" associado ao *tresillo* (cf. nota 10), que ele chama de *paradigma do Estácio*: uma sequência de três colcheias seguidas por uma colcheia pontuada, duas colcheias, e uma colcheia pontuada final. Ismael Silva, em entrevista ao jornalista Sérgio Cabral, utilizou duas onomatopeias para representar o novo e o velho padrão rítmico dos sambas: *Bum Bum Paticumbum Progurudum* do Estácio em oposição ao *tan tantan tan tantan* da Pequena África. Essa forma de tocar o samba, que tem sua base nos instrumentos de percussão como o tamborim, o surdo, a cuíca e o pandeiro, acaba se difundido por todo país, via rádio e disco, tornando-se, em pouco tempo, sinônimo de samba moderno. Outros músicos, que estão além do Estácio, como Cartola, da Mangueira, Paulo da Portela, de Osvaldo Cruz, Noel Rosa, de Vila Isabel associam-se a essa forma de fazer o samba.

Uma das composições que possuem as características mencionadas acima por Sandroni é *Se Você Jurar* de Ismael Silva e Nilton Bastos gravado por Francisco Alves em 1928:

Se você jurar que me tem amor
Eu posso me regenerar
Mas se é para fingir, mulher
A orgia assim não vou deixar

Muito tenho sofrido
Por minha lealdade
Agora estou sabido
Não vou atrás de amizade
A minha vida é boa
Não tenho em que pensar
Por uma coisa à-toa
Não vou me regenerar

A mulher é um jogo
Difícil de acertar
E o homem como um bobo
Não se cansa de jogar

O que eu posso fazer
É se você jurar
Arriscar a perder
Ou desta vez então ganhar
(SILVA, 1973, LADO A, faixa 4)

Com a criação e consolidação do *Bum Bum Paticumbum Progurudum* e sua dispersão em todo território brasileiro como modelo de música popular urbana e moderna, podemos ver como tal "lugar", o Rio de Janeiro, passa a se constituir como ponto de referência para toda a produção musical do período. E tal referência é absorvida por São Paulo.

São Paulo: o caipira radiofônico, o rural folclórico e a antropofagia popular

Ao longo dos anos 1920 e 1930, música paulista e música caipira são categorias intercambiáveis. José Geraldo Vinci de Moraes (2000) informa sobre a expansão de uma cultura sertaneja desde a década de 1910 na cidade de São Paulo e que se acomodou rapidamente ao rádio e ao disco, tendo nomes como Marcelo Tupinambá (1889-1953), Cornélio Pires (1884-1958) e Paraguassu (1890-1976) como percursores. Aliado a isso, o aspecto humorístico de rádio-atores de sucesso, como Nhô Totico - que bebiam do universo caipira na composição de suas personagens, por exemplo, a "contação de causos"- ajudaram a consolidar o gosto popular por esses caipiras radiofônicos. A partir da década de 1940, a música sertaneja era um sucesso nacional com duplas como Tonico (1917-1994) e Tinoco (1920-2012); Alvarenga (1912-1978) e Ranchinho (1913-1991); Raul Torres (1906-1970) e Serrinha (1917-1978)/Florêncio (1910-1970).

Não podemos esquecer que havia uma considerável vinculação entre as duplas caipiras e a dos imigrantes europeus. Isso se dava tanto pelo fato de muitos desses caipiras serem filhos imigrantes, quanto pela temática das letras em geral associadas às saudades do campo e de um tempo distante. Como exemplo, a letra de *Ao Som da Viola (1920)* de Marcelo Tupinambá que traz tanto dimensão tanto das saudades do campo quanto a presença do "falar caipira".

Sempre a lembrá
Do meu amô,
Vivo a cantá
Na mata em frô!
Na viola sei
Me acompanhá,
Nela sou rei
A puntiá!...

A toada eu sei sortá
Quando a sôdade vem,
Sem orvidá
Quem me qué bem!
E logo a minha voiz

Longe vai ressoá!...
Parte veloiz,
Vibra no á!...

Mas quâno a noite vem
Sinto a sôdade me atentâno,
E fico a pensá no meu doce
bem Com que vivo sonhâno!...
No meu rancho de sapé
Eu vou na viola puntiâno,
E sem perdê da minh'arma a fé
Consolo o meu pená

Pro céu azú,
Aprumo o oiá,
Oiço o nambú
Na mata piá!
Como o sabiá
Bão cantadô
Sei disfarçá
Meus amargô!...

Na viola o meu sofrê
Sei disfarçá, ó sim,
Sem esquercê
Quem pensa em mim!
E sem me denunciá,
Contêno minha dô,
Vivo a cantá
Na mata em frô!

(TUPINAMBÁ, 1920)

João Rubinato, mais conhecido como Adoniran Barbosa (1910 - 1982), encontra-se em cheio nesse contexto. A comicidade de suas letras e *performances* também bebem em seus trejeitos acaipirados de imigrante de Valinhos e descendente de Nhô Totico, além das sempre

referidas características que o aproximam de um Juo Bananeré[13] ou de um personagem saído de um conto do escritor Alcântara Machado[14]. Por fim, o elemento que coroa essa graça é o fato de cantar samba, algo que não era visto, naquele momento, como paulista ou mesmo tradicional. Há também marcas desse hibridismo entre o "samba" e a música sertaneja em composições de Raul Torres[15], por exemplo:

Nasci como nasce qualquer vagabundo
Não sei nem conheço que foram meus pais
Cresci nas tabernas ao som das garrafas
Pescando de linha na beira do cais
Eu estando em casa faço e aconteço
Saindo na rua eu já vou brigar
Respeito famílias crianças e velhos
Gosto quando um bamba me vem provocar
Eu bato pandeiro puxo uma cuíca
Arranho cavaco sopro piston
Porém o que mais me diverte e alegra
São as harmonias do meu violão
Eu tenho um lira de jacarandá
Tomei de um bamba numa serenata
Quando ele cantava na porta da amada
Tomei-lhe o violão e também a mulata

Moro num cortiço lá na Barra Funda
O meus aluguéis não posso pagar
O meu senhorio me faz cara feia
Estou vendo que logo nós vamos brigar
Mudar-me não quero, dinheiro não tenho

[13] Pseudônimo do escritor Alexandre Ribeiro Marcondes Machado (1892-1933). Autor de *La Divina Increnca* (1915) e As *Cartas D'Abax'o Piques* parodia escritores e temas conhecidos, além de tratar do cotidiano paulistano por meio de uma linguagem "macarrônica", mistura de português e italiano. O lema da cidade de São Paulo *Non Ducor Duco*, torna-se "Non Cutuca" nos textos de Bananeré (SALIBA, 2002).

[14] Sobre como a produção literária e de crítica teatral de Alcântara Machado pode servir como informante da cidade da década de 1920, ver MACIEL (2017).

[15]Natural de Botucatu, interior de São Paulo, Raul Torres iniciou sua carreira tocando modas de viola e sua obra é marcada pela versatilidade apesar de ser reconhecido sobretudo pelos clássicos da música sertaneja. O grupo contemporâneo *Trio Gato Com Fome* realizou trabalho de pesquisa que resultou no álbum *Em busca dos sambas de Raul Torres* (2015), com 10 faixas. Entre elas, *Malandro da Barra Funda*.

Trabalho e dureza o batente me cansa
Posto que o recurso é meter-lhe o cacete
E a minha navalha vai entrar na dança

Adeus meus amigos, fiéis companheiros
Mari e Marinheiro, Chiquinho e Pereira
Adeus Pé de Ferro e mestre Anastácio
Paulinho Boquita e Mané Capoeira
Receba um abraço desse bom amigo
Que hoje está velho sua vida mudou
Saudade gostosa da boa mocidade
Tempinho gostoso que foi e não voltou

Ao destacar a diferença dos sambas em São Paulo e no Rio de Janeiro, bem como da circulação dos músicos paulistas na metrópole carioca, gostaria de sublinhar um aspecto semelhante ao anotado por Dmitri Fernandes (2010) ao tratar do mesmo tema. Para o sociólogo, não se deve transpor para o campo da música, e particularmente para o samba, as diferenças demográficas e o maior peso que a população negra tinha na constituição populacional carioca em relação à paulista[16]. Ele nota, assim, o fato de que a cidade do Rio de Janeiro, como vimos na seção anterior, "presenciava um 'espírito' de legitimação do popular urbano ímpar" (idem, p.222), que reificava a figura dos músicos populares negros e "mulatos". Mesmo em meio às desigualdades raciais, nomes como Chiquinha Gonzaga, filha de uma mulher negra, Anacleto de Medeiros, Sinhô, Pixinguinha, entre outros eram já reconhecidos em suas épocas.

Parte desse processo de legitimação da música popular urbana (incluído o samba), na cidade do Rio de Janeiro nos foi legado sobretudo pelo trabalho de jornalistas que praticavam uma espécie de "folclorismo urbano" na cidade (NAPOLITANO, 2000). Mas em São Paulo não houve a mesma descrição, sendo raros mesmos os casos em que isso aconteceu. Nesse contexto, as manifestações folclóricas dos arredores da cidade receberam a dedicação de pesquisadores, e é justamente sobre esses espaços que se observa um maior número de descrições. Como exemplos delas podem ser lembrados os trabalhos da Sociedade de

[16] Em 1940, o município de São Paulo tinha cerca de 1 milhão e 300 mil habitantes. Em 1938, aproximadamente 10% eram pretos ou pardos. No mesmo período a população carioca era de 1 milhão e 700 mil habitantes dos quais cerca de 30% eram pretos ou pardos (LOWRIE, 1938; COSTA PINTO, 1998).

Etnografia e Folclore (no período em que Mário de Andrade esteve à frente do Departamento de Cultura, de 1935 a 1938), sobre manifestações populares em cidades como Pirapora do Bom Jesus e Mogi das Cruzes, além do clássico *Os Parceiros do Rio Bonito* (CANDIDO, 1964) sobre a cidade de Bofete no interior do estado de São Paulo[17].

Muitos paulistas fizeram parte da história do samba e obtiveram reconhecimento antes da ascensão de Adoniran Barbosa como sambista nos anos 1950, mas todos mantiveram-se ligados, de alguma forma, à cidade do Rio de Janeiro: Vadico, companheiro de Noel Rosa, os cantores Vassourinha e Henricão ou Zezinho do Banjo, do Bando da Lua. Ao lado disso, para além do universo musical, devemos considerar que a migração de paulistas para o Rio de Janeiro envolvia também a possibilidade de obtenção de trabalho em ofícios exteriores às ocupações na indústria, pouco simpática à mão de obra negra e onde se empregava a maioria da população paulistana (ANDREWS, 1990; DOMINGUES, 2004)[18]. Nesse sentido, como veremos nos próximos adiante, os lugares do samba na cidade de São Paulo, que possibilitavam a legitimação e profissionalização dos músicos ao longo das décadas de 1930 e 1940 (como os salões de bailes), foram constituídos em estreito diálogo com o Rio de Janeiro por um "grupo social" específico que não se confundia com a chamada "elite negra" paulistana - formada sobretudo por advogados e jornalistas - e que também buscava se distinguir dos grupos negros mais pobres, em geral empregados em atividades braçais ou domésticas.

Cosmopolitas, engajados na urbanização dos costumes e atentos às novidades musicais, os praticantes negros do samba em São Paulo não se enquadraram na imagem de cidade povoada por caipiras deslocados e saudosistas de um campo idealizado que estava presente nas rádios, nos discos, na literatura e na imprensa. Assim, muitos encontraram na cidade do Rio de Janeiro a possibilidade de construção de suas carreiras.

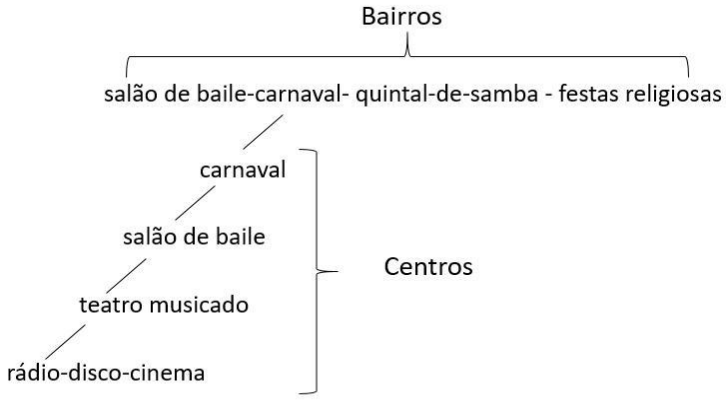
---

[17] Trata-se da tese de doutoramento de Antônio Candido de Mello e Souza (1918-2017). Produzida entre 1947 e 1954. A data de 1964 é a da primeira edição.

[18] Na primeira parte desta dissertação destacarei o fato de que as associações carnavalescas paulistanas como o Vai Vai, no Bixiga, e o Camisa Verde, na Barra Funda, foram levadas à frente por uma certa camada média baixa, negra e urbana, que encontrou no Rio de Janeiro modelos de associativismo mais adequados as suas pretensões de integração e ascensão social.

Lugares-comuns

Ainda pensando a partir do esquema de José Miguel Wisnik, presente na imagem anterior é possível apresentar o que seguirá nos próximos segmentos a partir da proposta abaixo:



Lugares e modos de fazer o samba

A despeito da utilidade do esquema, que funciona em suas linhas gerais, é possível encontrar o carnaval popular nos bairros, que tem a presença marcante dos ranchos, cordões e posteriormente das escolas de samba, mas que difere dos desfiles das grandes sociedades carnavalescas dominados pelos corsos. Esses agrupamentos do carnaval popular são mais do que grupos que desfilam durante o reinado do momo, constituindo-se a partir de formas de associativismo ancoradas nos bairros e que, a partir desses, constroem seus caminhos pela cidade mais ampla. As festas religiosas, tanto aquelas vinculadas ao candomblé nas casas das tias baianas quanto as comemorações católicas informadas por práticas do universo afro-brasileiro (como as celebrações de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito), são tanto espaços de confirmação desses laços identitários baseados na religiosidade e na raça quanto locais de *fazer musical* em que o "tradicional" e o "moderno" trocam de posições. Os *quintais* e *salas* são igualmente importantes para compreendermos a dinâmica do samba pela cidade e da cidade por meio do samba, já que é a partir desses núcleos domésticos que os sujeitos criam suas relações com a rua (DAMATTA, 1991). Por fim, os salões de bairro são lugares onde é possível reconhecer um denso cosmopolitismo de bairro por onde os praticantes do samba circulam de forma assemelhada àquela que se dá nos centros, sendo que os músicos muitas vezes encontravam nesses o primeiro local para profissionalização.

Observa-se que os *salões de baile* das regiões centrais congregavam parte significativa do lazer musical do início do século XX tendo a prática de "sair para dançar" passado por um *boom* na década de 1920 (SEVCENKO, 1998; ROCHA, 2002). Somado a esses salões, o teatro musicado era um espaço de lazer sobretudo popular onde pessoas poderiam assistir às apresentações por um baixíssimo custo, pelo qual passavam muitas novidades musicais e espaço importante da consolidação da moderna canção popular no Brasil (BESSA, 2012).

Por fim, encontramos uma espécie de tríade das novas formas de *fazer musical*: o rádio, o disco e o cinema. Se os primeiros aparelhos de gravação chegam ao Brasil com Frederico Figner (1866-1947) no final do século XIX, nos primeiros anos do século XX já se pode falar em uma "indústria fonográfica" no país, no período de nosso recorte temporal[19]; a essa indústria se associam o rádio e o cinema. Constituir-se como músico ou cantor no final dos anos 1930 envolvia ver diante de si a possibilidade de atuar no cinema, tendo sido o rádio, provavelmente, a porta de entrada para a profissionalização. Essa associação entre rádio, disco e cinema, afirmada por Luiz Otávio Braga (2002) para a música popular urbana do Rio de Janeiro é talvez a marca mais característica do período tanto para o público, que ouve os cantores favoritos no aparelho doméstico, compra os discos de 78rpm, assiste aos *filmes musicais* nas salas de cinema, quanto para os que sonhavam em ser cantores ou músicos de sucesso.

Essa breve retomada dos lugares do samba nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo teve por objetivo localizar a discussão proposta na trajetória do samba dos bairros para os centros e vice-versa. Ao final dessa primeira etapa, pudemos perceber lugares-comuns também no sentido de lugares partilhados, ou seja, espaços semelhantes pelos quais músicos e público circulavam.

Daqui por diante, o roteiro da pesquisa se organiza em duas grandes partes: A primeira, *Bairros, Bambas e Barulhos*: Barra Funda e Bixiga e a segunda, *Desconcerto para dois centros*: do Triângulo Histórico à novíssima (Praça da) República. Na primeira vamos percorrer dois bairros centrais da cidade de São Paulo, Barra Funda e Bixiga, imersos na prática do samba e circundados pelas reformas urbanas do período e parte dos chamados territórios negros (ROLNIK,2007). Aparentemente homogêneos, esses bairros vão se configurando a partir da prática do samba como dotados de divisões internas, o que não os impede de se constituírem como dispositivos práticos de apropriação da cidade pelos seus

[19] No livro *A casa Edison e seu Tempo (2002)*, Humberto Franceschi acompanha a chegada de Frederico Figner ao Brasil e a influência da casa Edison sobre a música do Rio Janeiro, tanto erudita quanto popular, ao longo de suas atividades, encerradas em 1932.

habitantes. Não se trata de ver esses locais como focos de resistência dos diferentes processos de modernização em curso, mas de pensá-los como espaços múltiplos povoados tanto pelo associativismo carnavalesco, pelos sons das crianças que jogavam futebol na rua, pelos salões de dança, quanto pelas batidas nas máquinas de escrever de intelectuais como Mário de Andrade e Claude Lévi-Strauss, cujas descrições etnográficas ou fotográficas são, à sua maneira, uma forma de prática associada ao samba.

A segunda parte trata de dois centros em disputa na época, o Triângulo Histórico - ruas Direita, XV de novembro e São Bento - e o centro novo, a região da Praça da República, cujo conjunto compõe uma paisagem cotidiana em transformação. Diferentemente do que se passa nos bairros, aí músicos e público poderiam ter contato com outras formas de *fazer musical* por vezes associadas a espaços onde os primeiros poderiam encontrar meios de se profissionalizarem, como as rádios e teatros. Outros lazeres musicais eram também encontrados nos centros, como os cinemas e lojas de discos, além de concentrar os espaços de poder instituído como a prefeitura.

Parte 1. Bairros, bambas e barulhos: Barra Funda e Bixiga

Tratemos de pensar as relações entre samba e cidade em São Paulo a partir de dois bairros, Barra Funda e Bixiga, cujos territórios foram marcados de perto pela prática do samba e pelo avanço da implantação do Plano de Avenidas, entre 1938-1945. Como destacado na introdução, as reformas urbanas que tiveram lugar nesse período, informadas pelo projeto de construção de uma metrópole de corte moderno, tinham como foco as regiões centrais, tanto aquela situada nas proximidades do centro velho, no triângulo histórico, quanto a nova centralidade que se constituía para além do Vale do Anhangabaú, em especial na Praça da República. Nesse modelo, os bairros eram entendidos como os espaços da cidade reservados à moradia, fim último da circulação que se tentava ordenar com o plano Prestes Maia (MAIA, 2010).

Buscando entender o processo de modernização de São Paulo no período indicado a partir daqueles que o vivenciam, tomaremos como definição de bairro aquela utilizada por Pierre Mayol que o considera um dispositivo prático, constituído pela apropriação do espaço público por usuários (MAYOL, 2010b, p.21). Nesse sentido, o usuário, e também o samba, acrescentaria, se apropriam da modernização, recriando-a e redefinindo-a, a partir do bairro, da rua e da própria casa.

Não se trata de considerar os bairros do Bixiga e da Barra Funda como exemplos representativos do que ocorria em toda a cidade, ou em todos os bairros. É preciso lembrar que Pacaembu, Higienópolis e Jardim América se constituíam e se consolidavam sob outras lógicas, habitados por outras práticas, o que, talvez, proporcionasse a seus habitantes imagens diversas de cidade daquelas projetadas pelos habitantes do Bixiga e Barra Funda. Pensa-se aqui esses dois bairros como territórios centrais que tiveram dinâmicas de urbanização semelhantes a outros, como o Bom Retiro (MANGILI, 2011)[20]. A escolha desses bairros, depreciados pelos reformadores urbanos, visa justamente borrar as fronteiras entre categorias frequentemente mobilizadas para classificar espaços e práticas: moderno e antigo; novo e tradicional. A ideia é buscar homologias entre as formas dos bairros (seus limites, a arquitetura dos edifícios, o traçado das suas ruas) e os modos de praticá-las (modos de transpor e construir esses limites, de habitar e de se deslocar), permitindo compreender como

[20] Os bairros centrais da cidade são aqueles construídos a partir do loteamento do "cinturão de chácaras" que circundava o centro. A urbanização desses bairros teve início no final do século XIX está ligada principalmente à Lei de Terras de 1850 e a chegada da estrada de ferro em 1870 (MANGILI, 2011).

a construção da metrópole moderna se dá no plano das práticas cotidianas, empreendidas por seus habitantes. Afinal, as ideias de moderno, modernização e novo são compartilhadas pela população no cotidiano, ensina Nicolau Sevcenko (SEVCENKO, 1998).

Elias e Scotson (2000) nos ajudam também a pensar de que forma se constitui uma topografia simbólica, marcando distinções e hierarquias em universos relativamente homogêneos. Se no caso da pesquisa realizada pelos autores na cidade inglesa de Winston Parva, os cortes se estabeleciam a partir de velhos e novos habitantes, no caso dos bairros aqui pesquisados, nota-se algum tipo de valor negativo atribuído a tudo que se fazia e se vivia na várzea, enquanto nos pontos mais altos se verificavam práticas consideradas "modernas" e, portanto, valorizadas. Ao que nos interessa aqui, o Plano de Avenidas e seus efeitos parecem ter reafirmado essas posições, colaborando para a já existente desvalorização das várzeas e enaltecendo, ainda mais, as regiões altas dos bairros.

As considerações sobre os bairros da Barra Funda e do Bixiga, sendo tratadas à luz das trajetórias de importantes sambistas de São Paulo, a partir da noção de caminhos (ou trilhas) urbanos [*pathway*], construída por Ruth Finnegan (2007). O conceito é importante para o trabalho, pois assim como Finnegan fez em seu livro, o objetivo aqui é pensar nas diversas práticas do samba descoladas de uma ideia de comunidade. A autora define comunidade como um conjunto de indivíduos "ligados entre si por numerosos laços, que conhecem uns aos outros e têm consciência do seu envolvimento na localidade da qual se sentem parte" (FINNEGAN, 2007, p. 310). Em sentido diverso constrói a noção de "pathways":

> [...]participantes em atividades musicais, em sua maioria, deslocavam-se para fora de seus próprios lares e vizinhanças para engajar-se na música, viajando através do que de acordo com um certo modelo de cidade pode parecer um ambiente estranho e desconhecido [...]
>
> Os caminhos musicais (como outros) podem ser pensados como estendidos sobre e atravessando a cidade. A barreira física não era em si mesma uma barreira para o fazer musical local (apesar da integração social ser), e as pessoas deslocavam-se regularmente para além de suas próprias localidades a pé, de bicicleta, carro, ônibus ou táxi para um ou mais locais de encontro. Normalmente, isso não significava transitar em locais desconhecidos, havia sempre uma primeira vez e elementos relativamente desconhecidos no caminho, mas sim de seguir trilhas conhecidas e próximas, no sentido subjetivo dos termos. [...]

> Viajando na e ao longo da cidade de fato envolve um deslocamento através de um ambiente desconhecido para atingir um destino conhecido; no entanto, do ponto de vista dos que tinham maior experiência, seus caminhos eram conhecidos por marcos conhecidos. Havia as casas dos amigos, colegas e professores, igrejas, escolas ou bares onde as pessoas haviam assistido ou participado de apresentações, salões onde haviam ensaiado, ruas ou praças nas quais haviam visto uma banda [...] (FINNEGAN, 2007, p. 317-318, tradução minha)

Percebe-se que o conceito de caminhos urbanos não se confunde com aquele de comunidade, apesar de não se opor em absolutamente a ele, já que o primeiro se volta para indivíduos articulados em função de determinados fazeres e que muitas vezes apenas por esses se articulam, no caso específico de Milton Keynes, os diferentes mundos musicais, por sua vez articulados a relações mais amplas.

O trabalho de Finnegan possui uma perspectiva que pode ser aliada àquela proposta por Michel de Certeau (2010), na medida em que ambos se voltam não para sujeitos específicos ou grupos, mas para práticas sociais. Dessa forma são os fazeres que nos informam sobre indivíduos, grupos e territórios e não o contrário. São os diferentes sambas (aquele dos salões, o dos rádios, o dos desfiles, o dos quintais, o referenciado pelos jornais, entre outros) que conduzirão o leitor pelos espaços, revelando suas formas, limites e praticantes.

Barra Funda

MAPA 1. BARRA FUNDA

O bairro da Barra Funda está delimitado, ao norte, pelo rio Tietê, que não apenas separa a Barra Funda da Casa Verde, mas também é responsável pela construção de um espaço social importante, a várzea. Periodicamente alagada, esta é a região menos valorizada do bairro, do ponto de vista imobiliário e simbólico. Parte baixa, ela se mistura, arquitetônica e socialmente, com o Bom Retiro. Por outro lado, a parte alta se assemelha aos bairros dos Campos Elíseos e de Santa Cecília.

A ocupação do que viria a ser o bairro da Barra Funda teve início com o loteamento de parte da Chácara do Carvalho. Tal processo começou no ano de 1892, depois que o seu proprietário cedeu às pressões que vinha sofrendo de industriais, principalmente do ramo têxtil, interessados em levar seus parques de produção para a região. Desde 1875, o bairro abrigava as linhas da Estrada de Ferro Sorocabana, que inicialmente ligava São Paulo à Sorocaba, mas que seriam ampliadas até ligar todo o oeste paulista à capital e a Santos. Somada à Sorocabana, surge em 1896 a São Paulo Railway, eixo de comunicação entre Santos e Jundiaí. Essas duas ferrovias, com estações de carga e descarga na Barra Funda, tornavam a zona propícia à indústria nascente, em função das facilidades de escoamento da produção.

Além das vias férreas que tomam o bairro, conectando diferentes regiões do estado e a própria cidade, ele abrigará a partir de 7 de maio de 1900 o ponto final da primeira linha de bonde elétrico de São Paulo (na alameda Barão de Limeira). Assim a Barra Funda pode ser pensada como o centro de um emaranhado de trilhos, responsáveis, em grande medida, pela urbanização do bairro (BORIN, 2014; TOLEDO, 2015). Além disso, e fundamentalmente, os trilhos da São Paulo Railway, de fato, dividem o bairro da Barra Funda ao meio, definindo duas regiões às quais se associam sentidos opostos.

Antônio da Silva Prado, pertencente a uma família de forte peso político e econômico no município desde o final do século XVIII, e que viria ser o primeiro prefeito de São Paulo, reservou para si uma parte da chácara que ficava na zona alta do bairro (onde hoje é a alameda Eduardo Prado). A escolha de Antônio Prado pela parte mais elevada do terreno é expressiva da separação entre a parte alta e baixa, que caracteriza a formação do bairro. A região da várzea é aquela próxima do trecho alagável do rio Tietê; o mapa 1 mostra como às vésperas da retificação do rio, a região, não havia sido sequer arruada. José Paulo Neves Gouvêa (2011) estudou as representações cartográficas da cidade de São Paulo e tece o seguinte comentário sobre o mapa da São Paulo Railway, sobre o qual confeccionei o mapa

acima: “Não há distinção entre o que está ocupado ou apenas arruado. Isso faz com que a cidade pareça ter crescido muito com os loteamentos. É nítida a tendência de o desenvolvimento urbano seguir as linhas de trem, mesmo com áreas não industriais” (p.200).

Com relação às várzeas e o período específico da pesquisa, os rios pareciam representar um entrave ao desenvolvimento da metrópole[21] e isso se dava por pelo menos por dois motivos. Primeiro, eles isolavam bairros de algum modo articulados ao centro mais distantes, como o da Casa Verde; segundo, tornavam as regiões alagáveis, seus limites, supostamente inabitáveis e insalubres. O controle por meio das intervenções urbanas, como o Plano de Avenidas, promovia, entre outros, a valorização dessas regiões [IMAGEM 1.1].

As obras de retificação do Tietê permitiram que o arruamento dos bairros da Barra Funda e da Casa Verde se aproximasse do rio [IMAGEM 1.2], suscitando um interesse de empresas imobiliárias que passaram a vender casas nas regiões além-rio. Conforme Lagenbuch conclui a partir da análise do mapa de 1930 (PROJETO S.A.R.A. BRASIL, 1930), bairros como Casa Verde, Vila Maria, Vila Guilherme, Jardim América, passam a receber uma ocupação (sobretudo residencial), desvinculada da proximidade de indústrias ou do centro da cidade, destoando do que ocorria com bairros mais antigos como a Barra Funda e a Lapa (LAGENBUCH, 1968, p. 132).

Com relação à parte alta desde o início da constituição do bairro, a parte alta - localizada entre a avenida São João e os trilhos da estrada de ferro - foi marcada pela arquitetura autoral das edificações, se assemelhando aos Campos Elíseos, conhecido por ser residência da elite cafeeira [Imagem 1.3]. O acompanhamento dos primeiros proprietários permite perceber como além dos membros de tais setores de elite, uma certa classe média - ligada à ferrovia, a pequenas oficinas e a firmas comerciais de ramos diversos - passa também a comprar lotes na parte elevada do bairro em desenvolvimento (CANUTTI 2008; BORIN, 2014).

Do ponto de vista da composição de sua população, cerca de 28.000 pessoas habitavam o bairro que se concentravam principalmente na parte alta do bairro sendo a região da várzea habitada principalmente ao longo das ruas Anhanguera, Cruzeiro e dos Americanos[22]. Os habitantes eram sobretudo negros, portugueses e italianos. Os últimos são frequentemente indicados como responsáveis por sua caracterização arquitetônica, devido ao seu trabalho como construtores de imóveis residenciais. A habitação coletiva, com diversas

[21] Sobre o processo de retificação do uso do Rio Tietê e modificação dos seus usos, ver Jorge (2006).

[22] A informação sobre número de habitantes e concentração da população do bairro foi obtida através de relatório produzido pela Secretaria de Transportes (SÃO PAULO,1943).

famílias dividindo um mesmo cômodo, muito comum na zona, estava ligada à parte baixa do bairro (CANUTTI, 2008). Os diferentes grupos que aí moravam reuniam-se em atividades associativas, como os clubes de futebol, cujos mais conhecidos eram o Lusitânia, fundado por portugueses, e o Clube Anhanguera, dos italianos, que tinham suas sedes nas ruas de mesmo nome (SILVA, 2013).

Dionísio Barbosa e Mário de Andrade, moradores da Lopes Chaves

Se a região da várzea é aquela a concentrar os territórios do samba (e também os espaços de lazer da população negra), isso não quer dizer que o samba estivesse ausente de sua parte elevada. Ao aproximarmos o nosso foco de uma rua, precisamente da Rua Lopes Chaves, localizada na parte alta do bairro, encontramos dois personagens fundamentais para o samba, ainda que de modo distintos. A consideração desses exemplos nos ajuda a pensar como existia um "samba de cima" e um "samba debaixo" que orienta a reflexão sobre as diferenças entre a parte alta e baixa do bairro, tanto em suas características urbanas quanto sociais.

Joaquim Lopes Chaves (1833-1909) foi um político do período do Império e da República Velha. Nasceu em Jundiaí, formou-se bacharel pela Faculdade de Direito de São Paulo, criou raízes políticas em Taubaté e faleceu no Rio de Janeiro, quando era deputado federal por São Paulo[23]. Assim como Antônio Prado fez parte do Partido Conservador e posteriormente do Partido Republicando Paulista (PRP). Foi o seu nome o escolhido para batizar uma rua com cerca de 500 metros localizada na região mais elevada da Barra Funda [H5].

Em 12 de março de 1914, em uma casa localizada nesta rua [Imagem 1.4],, Dionísio Barbosa (1891-1977) funda o Cordão Carnavalesco Barra Funda. Talvez, visando ocupar o vazio que havia sido deixado pelo desaparecimento dos caiapós[24] e desejando fazer do bairro um espaço de samba; afinal, como ele gostava de afirmar: " O Carnaval em São Paulo não nasceu em São Paulo. Nasceu na Barra Funda!"[25]. Mas para compreender a formação desse

[23] Deputado durante dois mandatos: 1891-1893 e 1903-1909 (CPDOC-FGV, s.d.)

[24] Essa dança era assistida durante as procissões coloniais pela população que se reunia no então centro da cidade. No século XIX, esses festejos têm a sua realização em conjunto com as procissões religiosas proibidas e passam a ser realizados durante o período de carnaval. Esse modo de festejo popular entra em decadência no começo do século XX e praticamente desaparece em 1910. Também no século XIX, a população urbana e branca passa a adotar o modelo do carnaval veneziano, com as máscaras e bailes de salão, tanto na capital do país, quanto na província de São Paulo (SIMSOM, 2007).

[25] Depoimento Dionísio Barbosa, fita 40, 9'50'', 20-11-1976.

primeiro cordão carnavalesco é preciso que deixemos a rua e pensemos a circulação de seu fundador por duas outras vias e cidades: Pirapora do Bom Jesus, há sessenta quilômetros de São Paulo, e o Rio de Janeiro.

A cidade de Pirapora do Bom Jesus é um centro de peregrinação religiosa, cuja origem remonta à localização de uma imagem de Bom Jesus[26] em 1725. Ao longo de todo o século XIX até os anos 1930, torna-se ponto de encontro de romeiros vindos de Tietê, Piracicaba, Capivari, Campinas, Rio Claro, Sorocaba, Itu e São Paulo, devotos que iam até a cidade a pé, em carros de boi ou a cavalo, e que permaneciam alojados em barracas ou barracões nas proximidades do Santuário [Imagem 1.5 e Imagem 1.6].

Além de frequentarem as celebrações ligadas ao Bom Jesus, os romeiros praticavam algo que já realizavam em suas cidades de origem: o samba. Realizado nas proximidades dos barracões, o samba era feito em forma de um desafio entre os representantes das cidades que para lá afluíam. Mário Wagner Cunha (1937) aponta uma divisão entre dois tipos de desafio por ele observados em Pirapora: "Há o desafio no samba e o desafio de samba. Naquele caso são indivíduos que combatem por meio de versos. Neste caso são dois batalhões que procuram ver qual o que samba por mais tempo." (p.23). É ele ainda quem descreve um desafio de samba, que mobiliza réplicas e repostas, e que conta com a participação do público ao redor:

> Zé Mundão [líder de um batalhão] sustentou um desafio com um indivíduo de cor branca, um desconhecido, convidando-o para a disputa. Esse indivíduo cantou em primeiro lugar. Numa toada de declamação despejou uma série de versos, nos quais dominava a preocupação com a rima. Disse que vinha de muito longe de um lugar chamado Olaria, onde possuía uma confeitaria; quando o 'colega' fosse àquela cidade não deixasse de entrar na confeitaria para tomar café com pão. [...] Havia nesse convite uma caçoada à 'fraqueza' do adversário. Todos assim compreenderam e houve um riso geral. (CUNHA, 1937, p. 24-25).

Essa forma de samba era cantado e tocado por homens, e dançado por mulheres (CUNHA, 1937; MANZATTI, 2005; MARCELINO, 2007). Mas interessa reter nesse momento a presença de Dionísio Barbosa nessas romarias e sambas, ainda que a constituição

[26] Na tradição católica portuguesa, Bom Jesus é o Cristo flagelado- Cristo *Ecce Homo*-, portando a coroa de espinhos, na abertura da Paixão. O Santuário de Bom Jesus da Lapa, no estado da Bahia e o do Bom Jesus do Monte, em Portugal são exemplos de locais de culto famosos a Nosso Senhor Bom Jesus.

do Cordão Carnavalesco da Barra Funda ligue-se, sem dúvida, à influência do Rio de Janeiro sobre ele.

Dionísio nasceu na parte de cima da Barra Funda, na rua Vitorino Carmilo (K5). Como marceneiro foi à cidade do Rio de Janeiro diversas vezes, entre 1909 e 1914, para trabalhar, provavelmente, em uma filial de uma fábrica de camas, de propriedade de uma família Mormano [27][IMAGEM 1.7].

Ele descreve suas viagens ao Rio de Janeiro, como visitas recorrentes e de curta duração[28] . Foi durante elas que teve contato com o circuito do samba carioca: foi à festa de Nossa Senhora da Penha e jogou capoeira com famosos bambas[29], como Juventino do Catete. Ele se impressiona com os morros cariocas, que descreve ao falar de sua trajetória, mencionando o Morro do Pinto como o mais profícuo em confusão, e o Morro do Castelo como o mais "civilizado"[30]. Nessas estadas na capital, ele observa uma forma relativamente nova de brincar o carnaval, no interior do cordão carnavalesco, assim chamado porque seus componentes dançavam e cantavam em filas. Tal organização era inspirada tanto em desfiles militares quanto em procissões religiosas, e tornou-se um elemento marcante na constituição do carnaval como festa nacional[31]. A [IMAGEM 1.8], uma fotografia da residência, registrada durante o depoimento, com o crucifixo em destaque na sala quanto trechos do depoimento de Dionísio são outros indícios da presença da religião católica no cotidiano.

O Cordão Carnavalesco da Barra Funda, apelidado de Camisa Verde e Branco devido às camisas verdes e calças branca utilizadas pelos componentes no primeiro desfile realizado no carnaval de 1914, reunia nos seus primeiros anos amigos e parentes de Dionísio. Sua composição incluía: balizas, contrabalizas e batedores, que carregavam bastões e faziam malabarismos, além de auxiliar na proteção do cordão; mestre de cerimônias, que protegia a porta-estandarte e que daria origem à figura do mestre-sala nos anos 1950; finalmente, por músicos com violões, cavaquinhos, clarinetes, flautins, saxofones, pandeiros e chocalhos.

---

[27] Refere-se à vários sobrenomes de donos de marcenarias onde teria trabalhado. Quando fazemos a busca do nome "Afonso Mormano", um dos nomes citado, no *Almanaque Laemmert*, importante impresso publicitário carioca e digitalizado pela Biblioteca Nacional, encontramos: "Rua Sete de Setembro. Número 187. A. Mormano, camas de ferro.". Disponível online em: https://www.bn.gov.br.

[28] Depoimento Dionísio Barbosa, fita 40,20-11-1976.

[29] Segundo o dicionário Houaiss, bamba é sinônimo de "valentão" ou "perito". O mesmo dicionário indica a origem etimológica em *mbamba* (mestre). Por sua vez, a palavra *mbamba* é da língua quimbundo, falada no noroeste de Angola (LOPES&SIMAS, 2015).

[30] Depoimento de Dionísio Barbosa, fita 44, 20-11-1976.

[31] Sobre o assunto ver a clássica comparação de Roberto DaMatta entre a procissão religiosa, o carnaval e a parada militar (DAMATTA, 1997, pp. 47-82).

Diversos elementos dessa composição foram inspirados no que Dionísio Barbosa viu no Rio de Janeiro, como os balizas, por ele conhecidos em um desfile militar de um "tal de batalhão [naval] 53"[32], como pode ser visto na [FOTOGRAFIA 1.1]. Quanto ao estilo da música escolhida, o bloco tocava o que seus integrantes chamavam de marcha-sambada[33].

A primeira música do cordão foi cantada por Dionísio com o auxílio de sua filha[34] e funciona como uma espécie de carta de apresentação ou convite, no qual ele conclama a população do bairro a sair de suas casas para conhecer a nova agremiação:

Minha gente, saia fora
Ô saia fora

Venham ver
Ô venham ver

O grupo da Barra Funda,
Barra Funda,
está querendo aparecer

Cantamos todos, com voz aguda
Trazendo vida ao grupo da Barra Funda

Estes versos curtos, e de construção simples e direta, deixam ver como o cordão se confunde com o bairro. A Barra Funda (e seu cordão) estão querendo aparecer, e com eles, o bairro ganha nova vida. A letra destaca ainda o aspecto agregador do bloco que tinha por objetivo proporcionar a população do bairro um convite a um uso lúdico da rua.

Na mesma rua Lopes Chaves, mas no número 546, vamos encontrar outro personagem envolvido com o samba de São Paulo, ainda que de modo distinto: Mário Raul Moraes de Andrade (1893-1945). Suas relações com a música em geral e com o samba em particular, liga-se às suas facetas de pesquisador e de gestor cultural, dimensões que se revelam a partir de sua própria casa.

[32] Depoimento de Dionísio Barbosa, fita 40, 23', 20-11-1976.
[33] José Geraldo Vinci de Moraes a partir da análise dos depoimentos da Coleção Carnaval Paulistano (MIS-SP, 1976-1983), define a marcha-sambada como "um polirritimia percursiva sobre uma base de marcha" (MORAES, 2000, p.258-259), ou seja, sobreposição de diferentes ritmos tocados em instrumentos de percussão que acompanham a base da marcha militar.
[34] Depoimento de Dionísio Barbosa, fita 40, 2'30'', 20-11-1976.

Marião, como era chamado por Manuel Bandeira[35], chega ao bairro em 1921, com a mãe e irmãs, para morar nesse sobrado geminado de dois pisos e um porão[IMAGEM 1.9]. Sua relação umbilical com a casa da Rua Lopes Chaves, a "morada do coração perdido", onde se reunia com outros intelectuais e na qual produziu parte significativa de sua obra, é destacada na ampla bibliografia sobre ele. Ele próprio indica, diversas vezes, a importância da casa na organização do seu pensamento:

> Saí desta morada que se chama O Coração Perdido e de repente não existi mais, perdi meu ser. Não é a humildade que me faz falar assim, mas que sou eu por entre os automóveis! Só na outra esquina tive um pouco mais de gratidão por meus pesares e me vi.
>
> (ANDRADE, 2005, p.37)

A relação de Mário de Andrade com a música é largamente conhecida, seja como musicólogo, compositor, professor de piano particular e do Conservatório Municipal, ou mesmo em função da importância que a música tem para a sua produção literária (WISNIK, 1983; TONI, 2004; PÉREZ GONZALEZ, 2012). Mas a música se faz presente também na organização da casa e nos instiga a pensar o quanto o modo habitar de Mário de Andrade é permeado por ela. A [IMAGEM 1.10] traz uma planta da casa, com a organização dos móveis e acervos. A vitrola no quarto, seus três pianos, nas salas A, B e F, e seu vasto acervo musical na biblioteca são eloquentes dessa importância.

Como propõe a historiadora Juliana Pérez González (2010), a relação de Mário de Andrade com a música pode ser dividida em dois períodos: aquele da atuação como crítico musical e professor no Conservatório Dramático e Musical, entre 1924 e 1935, e no que esteve à frente do Departamento de Cultura entre os anos de 1935 e 1938. Sobre o segundo período (1935-1938), que interessa de perto a este trabalho, a atenção conferida por Mário de Andrade à descrição do samba de Pirapora surge no contexto de pesquisas realizadas nos arredores da cidade, no bojo da Sociedade de Etnografia e Folclore, criado no interior do Departamento de Cultura por ele dirigido (VALENTINI, 2013, p.157).

Da mesma forma que Pirapora do Bom Jesus foi importante para Dionísio Barbosa, a cidade era um ponto de encontro para os praticantes de samba em geral. Interessado por essa manifestação musical, Mário vai à Pirapora nos anos 1930, viagens que estão na origem de sua célebre análise do "samba rural paulista", tipo de samba realizado no interior do estado e

[35] Assim era chamado por Manuel Bandeira em diversas cartas. A correspondência entre os dois autores foi organizada por Marco Antônio de Moraes (2000).

muito diferente dos sambas cariocas urbanos, em especial pela presença do que ele denomina de "consulta coletiva" (ANDRADE, 1937) [36]. De fato a descoberta dessa modalidade de samba se dá, em 1931, quando passeia pela avenida Rangel Pestana, no Brás, quando diz ter ouvido um "samba grosso" que chamara a sua atenção (ANDRADE, 1937, p.145). Atraído pela observação, que o acompanha desde então, dois anos depois, em uma terça-feira gorda de carnaval, segue até a rua Manuel Paiva, na Vila Mariana, em busca de um "samba rural" por indicação de um amigo. Nessa ocasião, colhe quatro peças. Em 1934, retorna a mesma Manuel Paiva e registra outras cinco peças. Finalmente, viaja à cidade de Pirapora (em 1937), onde observa de perto o tal "samba grosso", que o intrigara [IMAGEM 1.11].

Mário vai à Pirapora num momento em que a tensão entre os romeiros (praticantes do samba) e os padres se acentuava, o que confere tonalidade muito diferente ao ambiente, afastando-o daquele que Dionísio Barbosa vivenciara. Ele afirmaria, por exemplo, que já não se podia sambar nos barracões, apenas neles dormir:

> Ainda o ano passado, conforme informação que obtive dum morador de Pirapora, confirmada pelo depoimento de Mário Wagner, dois barracões grandes existentes na vila, pertencentes aos padres e devolutos, eram entregues aos festantes que não tinham onde se alojar. Aí dormiam, bivacavam, etc. Este ano, os barracões, por determinação dos padres, de mãos dadas com a polícia, só serviam de dormida, sendo proibido sambar neles. Os sambas foram expulsos pro ar livre (aliás seu lugar tradicional), e para as entradas da cidade. (ANDRADE, 1937, p. 27)

Para compreender o samba paulista, apresentando-o como uma modalidade específica, Mario de Andrade mobiliza ampla bibliografia, nacional e estrangeira, que o auxilia a qualificar o estilo como resultado do encontro de elementos da música africana com ritmos do interior do estado. Nessa forma de se fazer o samba se destaca o bumbo que serve de base não apenas à música, mas também à dança, como pode ser visto na [IMAGEM 1.12]. A partir daí o

[36] O autor define a "consulta coletiva" como um momento no qual alguém do grupo ensaia o início de uma nova cantoria até que todo o grupo concorde com ela. Em suas palavras: "um refrão uma ideia, vai se fixando, a inspiração se determina, o pessoal com maior intensidade acolheu bem uma ideia um texto, uma melodia[..]" (ANDRADE, 1937, p. 63). O texto é publicado pela primeira vez em 1937 na *Revista do Arquivo Municipal*, e posteriormente incluído em *Aspectos da Música brasileira* (1941) por Oneyda Alvarenga (1911-1984); é fruto de observações feitas em 1931, 1933, 1934 e 1937. As impressões do poeta modernista sobre o samba se constroem ao mesmo tempo em que ele dirige o Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, no interior do qual cria a Discoteca Pública (1935) e a Sociedade de Etnografia e Folclore (1936), além de organizar a conhecida Missão de Pesquisas Folclóricas (1938).

samba paulista passa a ser definido como um modo de se ver, ouvir e fazer o samba de bumbo[37].

Mas a importância de Mário para o samba de São Paulo não se limita à produção desse texto, estando também ligada à sua atuação no Departamento de Cultura, entre 1935 e 1938, período que é lembrado pelos praticantes do samba como uma "época de ouro" dos festejos de rua, devido ao incentivo concedido pela prefeitura à sua organização. Afinal, até aquele momento, lembra Dionísio Barbosa e outros líderes do carnaval, o grosso do financiamento era obtido através de uma relação informal entre os cordões e comerciantes dos bairros[38]. Os carnavais dos anos 1910 e 1920 foram financiados por meio do "Livro de Ouro", que registrava o nome dos benfeitores dos cordões, em geral comerciantes árabes e portugueses do bairro. A partir da década de 1930, as rádios e a prefeitura passam a se interessar pelos festejos populares, neles investindo de forma mais direta[39].

Durante a gestão de Mário de Andrade no Departamento de Cultura, o carnaval de rua de São Paulo passou a ser financiado pela Comissão de Divertimentos Públicos, uma espécie de "pasta", mais ou menos equivalente ao que hoje é a Secretaria de Cultura. A notícia abaixo expressa um pouco o clima de entusiasmo com relação ao carnaval de rua e o protagonismo da Comissão:

> O grande desfile da Avenida São João - para o lançamento do carnaval, a Comissão resolveu fazer desfilar nas ruas da cidade, principalmente na avenida São João, um grande préstito formado por todos os grandes e pequenos clubes carnavalescos, bem como ranchos, cordões, grupos, blocos, escolas de samba, etc. Esse grande desfile que partirá da Praça Marechal Deodoro em direção ao centro da cidade, será feito exclusivamente sob os auspícios da Comissão de Divertimentos Públicos [...] (*O Estado de S. Paulo*, 08-12-1935, p. 11)

---

[37] Dimitri Fernandes (2010) destaca a importância que o texto passou a ter a partir dos anos 1980 entre pesquisadores e praticantes do samba paulista (p.218-219, em especial a nota 219). A dissertação de Bruna Queiroz Prado (2010), por sua vez, problematiza essa "especificidade" do samba paulista a partir da análise das diferenças entre discursos e práticas musicais (submetidas à análise musicológica) de músicos paulistanos. Além disso, o texto é contemporâneo a uma então emergente preocupação no âmbito da crítica musical carioca, feita por jornalistas como Vagalume (1880?-1946) e Orestes Barbosa (1893-1966), em propor uma cronologia, descrever e classificar o samba do Rio de Janeiro (FERNANDES, 2010).

[38] Depoimento de Dionísio Barbosa, fita 42, 20-11-1976. Nos segmentos seguintes serão introduzidos outros personagens como Livinho do Vai Vai, Madrinha Eunice e Geraldo Filme que fazem afirmações similares.

[39] Olga Von Simsom (2007) propõe uma cronologia do carnaval paulistano, pensando nas relações que esse tinha em três períodos (colônia até século XIX; 1870-1930; 1930 até a atualidade) caracterizados pelo financiamento dos festejos. Com base em depoimentos da *Coleção Carnaval Paulistano* (MIS-SP, 1976-1983), como o de Dionísio Barbosa, Simsom indica a década de 1930 como aquela em que se inicia a oficialização do carnaval na cidade (SIMSOM, 2007, p.25).

A partir da gestão de Prestes Maia, o carnaval de rua sofre um baque com a mudança de direção e com a perspectiva de gestão da área cultural pela municipalidade. Não quer dizer que a prefeitura se ausente do financiamento do carnaval, mas ela passa a atuar através do oferecimento de uma estrutura completar aos festejos, como a iluminação em ruas por onde passavam os cortejos (SILVA, 2015, p.33). Tal alteração de papéis é registrada pelos jornais:

> Uma coisa surpreende: se as polícias de São Paulo e do Rio, notadamente, conhecem tão perfeitamente bem e tão a fundo o que é o carnaval, como se pode compreender que num país policiado, ainda se permita uma tal calamidade pública? Tivemos a República Velha, tivemos a Nova, estamos sob a novíssima e o carnaval abjeto continua tranquilamente, a espalhar o seu cortejo de luxúria, festa da bucolidade, regime da orgia, com sete fôlegos infernais!
>
> O que é mais espantoso, é que os dinheiros públicos são solicitados e quase sempre concedidos para que o carnaval viva e apareça. Não há louvores bastantes para o senhor prefeito desta capital, que não cometeu o deslize de tirar o dinheiro do tributo para dar vida ao carnaval nesta capital. O seu nome vai, por isto, ficar indelével nas consciências honestas de todo São Paulo. (Júlio Rodrigues, *O Estado de S. Paulo*, 3 de fevereiro de 1940)

A observação do jornalista nos leva a indagar as relações entre o samba e as administrações, municipal e nacional, que os historiadores auxiliam a compreender. Por exemplo, a pesquisa de Zélia Lopes da Silva (2015) sobre o carnaval nos 1940 reconstitui os grupos que promoviam o carnaval durante os anos do Estado Novo (1937-1945) e a Segunda Guerra (1939-1945), apontando como o carnaval, que passa a sofrer forte pressão do governo para adotar temas nacionais e moralizantes, só continua acontecendo devido à atuação da Federação das Pequenas Sociedades Carnavalescas, formada pelos blocos, cordões e ranchos dos bairros; da Associação dos Cronistas Carnavalescos (1935-1955), formada por jornalistas que escreviam sobre o carnaval de rua (todos com pseudônimos curiosos, como “Lord Charuto”, “Lord Trepa Trepa” e “Lord Trepa Moleque”); e de algumas emissoras de rádio (por exemplo, Kosmos e Difusora) e jornais (principalmente, *O Dia*, *A Platéa*), que tinham como ouvintes e leitores as camadas populares da cidade.

Um evento promovido no carnaval de 1942 auxilia a entendermos as mudanças indicadas pela imprensa, e que os estudos reafirmam e explicam:

> Comunicam-nos do Centro Paulista de Cronistas Carnavalescos
> A primeira concentração que o Centro Paulista de Cronistas Carnavalescos promove este ano, realizar-se-á a animação no bairro da Luz.
> Apesar de ter adotado a iniciativa a última hora, por assim dizer, ante a constatação de que nenhuma outra entidade carnavalesca realizaria festejos carnavalescos de rua, o CPCC teve a satisfação de poder contar com o apoio de grandes e pequenas sociedades carnavalescas, a simpatia dos poderes públicos e a decidida cooperação da comissão organizadora do 'carnaval do povo'[...]
> Belíssimas taças serão conferidas aos blocos, ranchos e cordões que desfilarem perante a comissão organizadora[...]
> Os diretores dos cordões, blocos e ranchos que desejarem, ainda, qualquer informação a propósito da concentração carnavalesca do CPCC na Luz, deverão entender-se com os diretores da entidade [...] na Rádio Cosmos, Praça do Patriarca.
>
> (*O Estado de S. Paulo*, 05-02-1942)

Assim que, a despeito das mudanças geradas pela nova administração municipal a partir de 1938 (que não se dedicava ao financiamento do carnaval) e da hegemonia das rádios como promotoras dos festejos, ainda era possível encontrar samba na rua Lopes Chaves. No número 229 [H4], por exemplo, situava-se o Centro Dramático e Recreativo Royal, um dos principais salões a receber os bailes carnavalescos, também espaço de ensaio do Camisa Verde e local de bailes carnavalescos [IMAGEM 1.13 e IMAGEM 1.14]. Aí, mesmo após o encerramento das atividades do bloco, continuavam acontecendo as festas de confetes e os bailes mensais.

A visita, ainda que rápida a essa pequena rua, de apenas quinhentos metros, deixa ver como a heterogeneidade de sua composição social - distintas classes avizinhadas - encontra-se de algum modo matizada pelo samba, que aproxima personagens e espaços. Nela se encontram Mário de Andrade, que sistematiza e difunde um modo de pensar o samba de São Paulo, auxiliando a promover festejos por meio de sua atuação no Departamento de Cultura, e Dionísio Barbosa , que circula entre São Paulo, Pirapora e Rio de Janeiro, importando e reinterpretando modelos de samba e carnaval; e ainda o clube Royal , que organiza bailes, seguindo o modelo de carnaval em locais fechados que passava a se consolidar a partir dos anos 1940.

Samba, futebol e reformas urbanas na várzea da Barra Funda

Os espaços de funcionamento dos cordões e aqueles dedicados aos bailes não esgotam os espaços e práticas do samba na cidade de São Paulo. Se continuarmos a descer pela rua Lopes Chaves, em direção à parte baixa do bairro, encontraremos os trilhos da São Paulo Railway [Mapa 1- Linhas 3 e 4]. Lá veremos, especialmente os negros, que trabalhavam como carregadores dos trens no Largo da Banana, assim denominado já que o pagamento dos trabalhadores se fazia, muitas vezes, em cachos de banana[40]; este era o local onde paravam os trens para abastecer e recarregar. Tais carregadores negros eram conhecidos por fazerem samba e jogarem tiririca, espécie de capoeira, durante os intervalos de trabalho (idem), prática que ocorria o ano todo e que não tinha ligação direta com o carnaval ou com os cordões (CUNHA, 2011; SANTOS, 2015). Em relação ao samba, propriamente dito, é possível localizar na rua Anhanguera, a Casa de Tia Olímpia e o clube de futebol Anhanguera [J4]. Esses dois espaços de prática do samba recebiam a festa de 13 de maio e bailes de carnaval.

O samba na casa de Tia Olímpia mostra-se interessante para pensarmos em um certo "modo varzeano" de se celebrar o 13 de maio, festa importante para a população negra do período e que nas regiões centrais da cidade era comemorada com pompa e circunstância. Sobre a festa de Tia Olímpia[41] não há informações para além do depoimento de Geraldo Filme, que lembra apenas de "um largo terreno baldio onde a negrada se reunia para fazer o samba no 13 de Maio" e do trabalho de Iêda Marques Britto que indica esse local como próximo à linha do trem (BRITTO, 1986, p. 69). Filme menciona o festejo quando está relatando os espaços de encontro da população negra fora da época do carnaval, não ligados às agremiações carnavalescas. Relaciona esses encontros na Casa de Tia Olímpia com o Tambú, uma variação do samba praticado em Pirapora do Bom Jesus, sobre o qual falarei adiante.

Mesmo com essas parcas referências podemos traçar uma distinção entre essa forma de comemoração do 13 de maio com a aquelas realizadas nas "Associações de homens de cor", "Clubes sociais negros" e outras formas de associações negras, comuns no centro da

[40] Depoimento de Geraldo Filme, fita 74, 27-05-1981. Salvo indicação contrária, os depoimentos utilizados nesta parte da dissertação são aqueles colhidos por Olga Von Simsom entre os anos de 1976 e 1983, em parceria com *Museu da Imagem e do Som* do estado de São Paulo, organizados em uma coleção de fitas cassete chamada *[Memória do] Carnaval Paulistano*. Optou-se por representar a marcação do tempo nas entrevistas da seguinte forma: aspas (') para os minutos e aspas duplas ('') para os segundos. Quando a referência for feita ao conjunto de entrevistas da *Coleção Carnaval Paulistano* a referência será (MIS-SP, 1976-1983)

[41] Não confundir com outra Tia/Dona Olímpia: Olímpia dos Santos Vaz (1915-2015), matriarca da escola de samba Vai Vai.

cidade. Quase sempre liderados por membros de uma elite negra ilustrada (jornalistas, escritores e advogados), esses clubes destacavam-se pela valorização de uma sociabilidade que visava produzir efeitos "educativos" sobre seus associados por meio da manutenção de uma imprensa negra, promoção de encontros com intelectuais, oferecimento de cursos profissionalizantes e bailes nos quais a música erudita era executada. Tratava-se, nesses espaços, de empreender uma luta contra os estereótipos em geral associados à população negra: o analfabetismo, a vadiagem e a licenciosidade (SILVA, 1997; DOMINGUES, 2010; 2014).

Já no clube Anhanguera, fundada em 1928, os mesmos personagens buscam no futebol e no samba formas de associação, sociabilidade e construção de territórios, além de veículos de ascensão social. sem grande sucesso nos campeonatos da época e que era mais conhecido pelos eventos de sociabilidade que promovia (SILVA, 2013), em 1941, receberia a visita de ilustres sambistas cariocas, referidos pelos jornais como a "embaixada carioca do samba", composta por Cartola (1908-1980) e Paulo da Portela (1901-1949), Heitor dos Prazeres (1898-1966) e o Rei momo carioca (*O Estado de S. Paulo*, 11-02-1941). Os jornais anunciam:

> É o bastante para que todos esperem grandes festas animadas, cheias de alegria e de música em todos os recantos da pauliceia. Heitor do Prazeres, Portella e Cartola, com a sua embaixada do samba carioca, estarão, como sempre, nos bairros do "Carnaval do Povo" [Mooca, Brás, Vila Mariana, Cambuci, Barra Funda, Pari, Lapa e Belém] e nas batalhas de 'confete' que se anunciam (*Folha da Manhã* 07-02-1941, p. 3).
>
> Domingo, a grande batalha de confete deslocou-se para o largo do Belém. Depois das irradiações dos bairros Barra Funda, diretamente do Club Anhanguera, Pari e Lapa, todos com a presença da embaixada carioca do samba, com Prazeres, Portella e Cartola[...]
>
> Já para o dia 13, quinta-feira, vamos ter uma batalha de confete em homenagem ao rei Momo carioca e aos fenianos carnavalescos do Rio de Janeiro na Rua Lopes Chaves, club Royal (*O Estado de S. Paulo* 11-02-1941, p. 5).

A visita dos sambistas cariocas à várzea do bairro está relacionada ao empreendimento denominado "Carnaval do Povo", patrocinado pela rádio Cosmos, que reunia multidões de

aficionados por tais músicos que atingiam o auge da consagração. Além de Cartola e Heitor Prazeres, nomes como Ismael Silva (1905-1978), Bide (1902-1975) e Marçal (1902-1947) faziam parte de um emergente grupo de sambistas conhecido como "garotos do Estácio", em referência ao bairro localizado na região central do Rio de Janeiro, responsável pela construção do samba moderno (SANDRONI, 1997; FRANCESCHI, 2010).

Alguns aspectos urbanísticos da rua bairro podem ser pensados para se pensar nesses usos pelo samba e futebol. Diferente da rua Lopes Chaves, pois localizada além dos trilhos da São Paulo Railway, a rua Anhanguera [IMAGEM 1.15] possuía largos terrenos baldios, utilizados como campos de futebol. O processo da ocupação desses espaços, principalmente por ítalo-brasileiros que fundariam o Anhanguera, foi marcado por uma desvalorização social do espaço ligada à desvalorização progressiva de seus moradores. Tendo o Plano de Avenidas como parâmetro, vemos que é no final desta rua se que se encontra o rio Tietê, cuja retificação é uma de suas metas mais importantes, como vimos no segmento primeiro. É Diana Silva (2013) que nos ajuda a compreender que a não intervenção na várzea do Tietê até 1940 permitiu que práticas novas, como o futebol, fossem integradas às práticas locais em um território que se mostrava adequado à sua realização. Afinal, indica a autora, os anos 1930 marcam o início de um interesse sistemático pela retificação e controle dos rios em oposição à indiferença com relação às várzeas nas das décadas anteriores (p.22).

Os jornais noticiavam vivamente essas transformações urbanas e cada etapa da retificação do rio era comemorada:

> Por muitas razões, a retificação do Tietê é daquelas iniciativas que muito hão de recomendar os nomes dos nossos governantes à estima e ao apreço públicos, porque diz, muito favoravelmente, do seu amor e interesse pelas coisas de suas terra. E tratando-se da estrada fluvial, por onde desceram os paulistas em busca do sertão ignoto, redobra de particular valor, todo esse apreciável esforço (*Diário Popular* 03-08-1939, p.14).

O mapa que representa a intervenção sobre o rio [IMAGEM 1.16] pode ser compreendido com o auxílio de Canutti (2008, p.64). A análise da autora destaca a ocupação esparsa dessa região da Barra Funda, devido às lagoas que podem ser vistas à esquerda, além dos pontos de alagamento, assinalando ainda a presença de um córrego. Tais observações nos interessam de perto na medida em que demonstram como as características físicas da várzea

diferem daquelas da região mais alta do bairro. A falta de arruamentos e de construções se opõe à densidade de ocupação da parte alta, como podemos ver na [IMAGEM 1.17].

A [IMAGEM 1.18], por sua vez, constitui um exemplo de como se dava o trânsito entre a Barra Funda e a Casa Verde, por meio de uma ponte que atravessa o rio Tietê, além de evidenciar como o processo de ocupação da cidade se relacionava ao oferecimento de infraestrutura pela Light[42]. A oferta de linhas regulares de bonde, como a que vemos em construção na imagem, e de iluminação permitiu o deslocamento da população para regiões cada vez mais distantes do centro (BONDUKI, 2004). A construção da rodovia Professor Simão Faiguenboim, mais conhecida como Marginal Tietê, inaugura nos anos 1950, faz parte desse processo.

Novamente é Dionísio Barbosa quem relata dois fatos que indicam relações estreitas entre samba e futebol: em primeiro lugar, o estatuto do Cordão Carnavalesco da Barra Funda, elaborado na data de sua fundação, proibia a participação de brancos na associação; esses poderiam participar do bloco, mas não como membros. O patriarca do samba de São Paulo justifica o fato como uma resposta ao clube de futebol Lusitânia, localizado na rua de mesmo nome, que proibia o acesso de negros. Em segundo, o clube São Geraldo (ou Geraldino), que se tornaria hegemônico no bairro com o fim do Cordão da Barra Funda nos anos 1930, surge a partir de divergências sobre a mistura entre futebol e samba. Dionísio, por exemplo diz que não queria futebol no Camisa Verde, praticado por uma "gente criada na várzea e sem respeito" [43] .

A distância reclamada por Dionísio entre o Cordão Carnavalesco da Barra Funda e o futebol, assim como o diálogo do primeiro estatuto da agremiação com o regulamento do clube, é expressivo da proximidade entre samba e futebol na cidade de São Paulo. Como parece indicar o fundador do cordão, se não houvesse uma intervenção, o futebol "naturalmente" estaria presente em seu cordão.

Mas o nosso intuito é compreender como o processo de apropriação desse espaço específico se deu pelos próprios praticantes deste lugar. Quem nos guia por essa trilha é um morador da parte baixa do bairro, José Narciso de Nazareth. Nascido em 1910 na rua da

---

[42] A *The São Paulo Railway, Light and Power Co. Ltda* foi uma empresa de capital canadense-anglo-americano, fundada em 7 de abril de 1899, que detinha o monopólio da oferta de infraestrutura para São Paulo (gás, eletricidade, transporte, telefone e água). Desde a gestão Antônio Prado, essa empresa foi uma das maiores direcionadoras do desenvolvimento da cidade e todos os prefeitos que passaram pelo paço municipal tiveram de manter relações de amizade ou conflito com "o polvo canadense". Durante a gestão Prestes Maia, este entrará em conflito constante com os tentáculos do polvo, em especial aqueles que agarravam as águas e os transportes. Toda a trajetória da empresa, inclusive seu fechamento nos anos 1980, foi pautada por denúncias de corrupção e teria sido responsável pela grande enchente de 1929 (SEVCENKO, 1998; TOLEDO, 2015).

[43] Depoimento Dionísio Barbosa, fita 42, 23', 24' e 10', 20-11-1976, respectivamente.

Consolação, ele viveu muito tempo no Bixiga, tendo passado a maior parte da vida na rua Duque de Caxias, entre os bairros de Santa Cecília e Campos Elíseos, até que se mudou para a Barra Funda, para a rua da Várzea, depois dos trilhos do trem. Sua mãe, Maria Antônia Gonçalves, o introduziu no Camisa Verde em 1921. Ele era considerado "mascote" do cordão; estudou clarinete desde criança com seu padrasto, Antenor de Castro, tipógrafo também ligado ao Camisa Verde. Seu Dionísio tinha muito apreço por Zezinho, como era chamado. Durante a juventude, antes de decidir tornar-se músico, José Narciso dedicou-se ao futebol; ficou conhecido como "Friedenreich da Várzea", por suas habilidades futebolísticas. A identificação de Seu Zezinho com o também paulista Arthur Friedenreich (1892-1969), conhecido como *El Tigre*, não é casual. Friedenreich era filho de uma ex-escrava com um alemão, considerado a primeira estrela do futebol brasileiro (GONÇALVES JUNIOR, 2008). O depoimento de Zezinho[44] fala do desejo de construir-se como alguém importante e com uma trajetória brilhante, e nesse sentido Friedenreich serviu-lhe como um modelo de sucesso durante todo o seu itinerário, no qual atuou em times como o Morrói e São Geraldo, conhecendo várias cidades do interior e viajando pela estrada Sorocabana.

Exímio instrumentista, Zezinho passa a fazer parte dos meios musicais, como a Rádio Record[45], tocando banjo, razão pela qual recebe o nome de Zé do Banjo, em 1933. Passa a trabalhar como músico em teatros, como o Colombo, no Largo da Concórdia, no bairro do Brás. Formou uma banda com nome *Águias da meia noite*, em 1935, apresentando-se em rádios e chegando a se fazer presente na Rádio *El Mundo* de Buenos Aires. Zezinho sai do Camisa Verde em 1927 e funda o Flor da Mocidade, cordão que existiria até 1934. Por fim, muda-se para a Casa Verde, onde fundaria o carnavalesco Bloco das Caprichosas, o que lhe vale o apelido de Zezinho da Casa Verde. Uma de suas composições[46], provavelmente um fox-canção, fala dos deslocamentos para a Casa Verde, do uso da balsa e da transposição do rio. Também não se pode deixar de notar a referência e jogo entre a ideia de "morro" presente em letras do período que constroem o imaginário sobre os morros cariocas como redutos do samba e a elevação que desenha fisicamente o bairro da Casa Verde:

No Morro, onde impera a batucada
O samba vai até alta madrugada

[44] Depoimento Zezinho & Sebastiana, fita 61, 13-05-1981.
[45] Foi fundada em 1928 na Praça da República, onde permaneceu até o final da década de 1930. Então, foi transferida para o Palacete Tereza Toledo Lara, edifício eclético de autoria do arquiteto alemão August Fried, na rua Quintino Bocaiúva, número 22.
[46] Cantada e registrada no Depoimento Zezinho & Sebastiana, fita 62, 13-05-1981.

Lá no Morro só se ia de balsa
O povo era alegre, não sentia dor
Veio bonde, apareceu Seu Doutor
Acabou-se o samba e o povo do Morro debandou
O Morro entristece porque o samba se acabou

No Morro, onde impera a batucada
O samba vai até alta madrugada

Até a lua tem inveja de ver
como os meninos sabem viver
O Morro é alegre no padecer
No entanto, muita gente da cidade
Sabe que o samba vem do Morro e é Verdade47

A referência à chegada do "Seu Doutor" expõe não um encerramento definitivo de uma prática, mas constata o confinamento do samba no período noturno. A frequência diária, e sobretudo diurna, de novos tipos como o "Seu Doutor"- possibilitada pelo trânsito regular de bondes – "acaba o samba, que deve aguardar o período da noite para ser realizado novamente. A "gente da cidade", talvez uma referência às regiões mais centrais, ouve o samba noturno da Casa Verde vindo de longe.

O tom melancólico da letra e melodia é representativo da homologia entre o processo de ocupação da Casa Verde e a trajetória do próprio autor. Se, por um lado, temos uma região que se urbaniza principalmente a partir de egressos de um bairro que carecia de infraestrutura urbana (a Barra Funda), por outro, encontramos um compositor que viu seus desejos de ascensão como músico, em grande medida, frustrados e que passa a encontrar na construção de um bloco carnavalesco, talvez aquilo que não tenha obtido em uma carreira individual.

Tendo participado dos primeiros anos do Cordão da Barra Funda, a família de Zezinho comprou um terreno na Casa Verde em 1924[48], o que foi feito por muitas outras famílias; e

[47] Idem, 31'.

[48] As revoluções armadas de 1924 e 1932 são eventos importantes para a cidade devido aos desdobramentos políticos, mas também pelo fato de terem afetado o cotidiano da população. O ano de 1924, que marca a revolta tenentista, teve como resposta os bombardeios do governo federal em diversos bairros da cidade como Brás, Mooca e Perdizes, além de saques em lojas que afetaram bairros como a Barra Funda. A Revolução de 1932, iniciada em 9 de Julho e derrotada em 2 de outubro do mesmo ano, foi marcada por ameaças de bombardeios e pela mobilização e deslocamento de militares pelas ruas da cidade (BORGES & COHEN, 2004).

mesmo as que não podiam comprar terrenos, "construíram barracos, barracões. Foi quando a Casa Verde ficou popular. Atravessavam na balsa" [49].

O samba, tanto as agremiações carnavalescas quanto os lugares em que ele é praticado, encontra-se tramado na urbanização dos bairros, enraizado na alteração das formas urbanas e dos modos de vida que ela engendra. As letras das músicas, por sua vez, expressam essas relações, falando dos bairros, espaços e usos da cidade. Esse passeio pela Barra Funda nos ajuda a pensar também as relações entre produção dos espaços físicos e os caminhos do imaginário. O Plano de Avenidas estava amparado em certa imagem dos rios da cidade, como exemplos de uma cidade antiga que deveria ser superada. Já Zezinho da Casa Verde encontra no novo bairro um espaço que não conseguiu construir para si na Barra Funda. Mário de Andrade, por sua vez, construiu para si uma rua Lopes Chaves familiar e idílica a partir da qual pensou o samba que estudou; ao mesmo tempo que seu vizinho Dionísio Barbosa imaginou a transposição do carnaval carioca, e dos sambas de Pirapora, para uma Barra Funda que, para ele, era carente de vida comunitária e moderna.

Geraldo Filme de Souza (1927-1995) é um importante personagem do samba de São Paulo. Filme passou pelos cordões Campos Elíseos, fundado em 1915, e pelo Camisa Verde sobre o qual tratamos. Esteve nas festas de Pirapora do Bom Jesus, relatando que além dos negros que lá tocavam, participavam alguns portugueses[50] e italianos[51]. Ele circulava entre os bairros do Bixiga e da Barra Funda, e tinha um grande amigo na Casa Verde, o Zeca (José Francisco da Silva, 1927-1994)[52]. Nesse trânsito entre bairros e centros, constrói-se como sambista.

Quando questionado por Simsom sobre as primeiras recordações da música em São Paulo, Geraldo Filme lembra de grupos de músicos andando pelas regiões do Bixiga, Barra Funda, Liberdade e Penha, mesmo antes da criação das escolas de samba. Destaca também uma prática, que passou a perder espaço nos anos 1930, a da serenata[53]. Além dos relatos de Zézinho e Dionísio Barbosa referindo-se a essas serenatas, a bibliografia indica que a cidade

[49] Depoimento Zezinho & Sebastiana, fita 61, 60'.
[50] Refere-se a um homem de apelido Mondrongo.
[51] Dois percussionistas: Chico Papa, também referido como Francisco Papa, que fundou com Madrinha Eunice (Deolinda Madre) a escola de samba Lavapés, na Liberdade, em 1937. O outro é "um tal de Pedrão" que teria trabalhado no Teatro Municipal.
[52] Em 1974, os três sambistas gravam, em conjunto com Plínio Marcos (1935-1999), o álbum *Prosa e Samba-Nas Quebradas do Mundaréu*. Conforme Lucas Marchezin (2016) destaca em sua pesquisa sobre o álbum, trata-se de uma "peça de teatro musicada", inicialmente encenada em palcos de São Paulo e posteriormente adaptada para o disco. A "peça" tem como foco a narrativa das "quebradas do mundaréu" por meio dos sambas dos três cantores intercalados com intervenções narrativas de Plínio Marcos.
[53] Idem.

teve entre os anos 1920 e 1930, uma euforia no rádio e na indústria fonográfica com relação à música sertaneja, oriunda da seresta (MORAES, 2000; BESSA, 2012)[54].

Em 17 de Novembro de 1939, quando Filme tinha cerca de 12 anos, um cronista do Jornal *Diário Popular* publica um pequeno relato memorialista, lembrando as serestas e os seresteiros do "São Paulo Antigo"[55]:

> Já lá se vão os bons tempos! ... Encostado à esquina, sob a luz mortiça do lampião, agasalhado contra a garoa na sua capa espanhola, o trovador notívago fazia planger as cordas do seu "pinho" amigo, soltando a sua voz no mundo. E elas, as inspiradoras do menestrel de esquina, saltavam logo do leito, para, na janela do quarto, ouvirem a modinha piegas que lhes punha tremeliques nas pernas e lhes fazia pulsar vertiginosamente os corações amorosos
>
> Já lá foram para o rol das coisas esquecidas as modinhas de São Paulo de antanho. Hoje impera o samba, domina a marchinha carnavalesca. *Diário Popular*. 17-11-1939, p.3

Vemos na [IMAGEM 1.28], que acompanha o excerto acima, como as janelas e a proximidade com a rua se fazem presentes nesse relato do cronista. Assim vemos aqui também, relatos dessa arquitetura que aproxima os músicos em passagem pela rua e os habitantes, do mesmo que as primeiras marchas do Camisa Verde (MARCELINO, 2007, pp.52-54).

Em oposição à relação distanciada que Geraldo Filme parecia ter com o pai, ele lembra da influência da mãe em sua formação como liderança no samba de São Paulo, mais do que como músico. Sua mãe foi empregada doméstica de importantes famílias paulistanas[56] e funda, após uma viagem ao exterior acompanhando uma dessas, uma associação de domésticas na Alameda Santos em 1932. Então, passa a morar nos Campos Elíseos, onde tornou-se proprietária de pensões, após aposentar-se como doméstica. Filme era responsável por entregar as marmitas que sua mãe fazia na pensão, além de fazer bicos como engraxate. Nesses caminhos urbanos, passa a desenvolver, ainda mais, o seu gosto pelo samba jogando

---

[54]Um paulistano muito conhecido dessa época foi Paraguassu (1890-1976), seresteiro nascido no Brás.

[55]Expressão que passa a circular nos jornais nos primeiros anos do século XX em referência à cidade do século XIX. Publicações de memorialistas do início do século XX trazem essa expressão em seus títulos: *São Paulo Antigo- 1554-1910* (MARTINS, 1912) e *São Paulo Antigo, São Paulo Moderno* (MARTIN et all, 1905).

[56]Filme cita a família Penteado. Depoimento de Geraldo Filme, fita 73, 27-05-1981.

tiririca. A associação de doméstica fundada pela mãe de Filme, o Paulistano da Glória, tornou-se um importante cordão carnavalesco.

Em seus primeiros anos no samba, produziu um material que mais se assemelhava às músicas de carnaval apresentadas nas seções anteriores desta parte. Começa a compor no Paulistano da Glória e relembra, com alguma dificuldade, a letra de uma de suas composições:

Saiam à janela,
Venham ver que lindas flores
É o paulistano quem vem cantar
A primavera é a estação das flores
É bela, mocidade, vem ver nosso jardim
Vem ver o cravo beijar a rosa
A violeta brigar com o jasmim
Ó linda jardineira, não fujas de mim
Eu vou levar as flores que plantei no meu jardim

Ao recordar essa canção, cuja letra talvez não tenha sido plenamente relembrada, encontramos além da alusão à cantiga popular "O cravo brigou com a rosa", uma provável referência à "Jardineira", de Humberto Porto (1908-1943) e Benedito Lacerda (1903-1958). Uma marcha lançada no filme "Banana da Terra" (1939) com Carmem Miranda e também gravada por Orlando Silva, filme que encontraremos em um cinema da avenida São João no próximo segmento. Essa composição feita a partir da colagem de várias outras vai ao encontro do depoimento de Seu Carlão do Peruche sobre o uso de músicas do rádio pelos cordões da época e a análise de José G. V. Moraes sobre a canção popular nas ruas de São Paulo dos anos 1930 (MORAES, 2000).

Quanto a seu pai, oriundo de Minas Gerais, trabalhava como marceneiro, além de ser músico amador. Lembra Geraldo Filme que o pai tocava violino, tendo se convertido à Igreja Adventista para obter formação musical e seguir seu desejo de dedicar-se ao choro e à valsa. Tendo vivido muito tempo na capital do país, o pai defendia o samba do Rio de Janeiro e para contrariar o progenitor, Geraldo Filme compôs aos 10 anos um samba, defendendo os praticantes do gênero em São Paulo:

Eu vou mostrar, eu vou mostrar
Que o povo paulista também sabe sambar

Eu sou paulista, gosto de samba
Na Barra Funda, também tem gente bamba

Somos paulistas e sambamos pra cachorro
Pra ser sambista não precisa ser do morro

Essas memórias da circulação de Geraldo Filme menino podem ser contextualizadas quando observamos um recorte de jornal que elenca alguns anúncios de emprego do período [IMAGEM 1.29]. A figura do menino de entregas era marcante na cidade. A circulação desses pode ser pensada de forma semelhante às trajetórias dos engraxates analisados por Santos (2015), nas quais se praticavam o samba e a tiririca entre uma engraxada e outra. Tais atividades profissionais refletiam a metrópole em transformação, já que podem estavam ligadas a um tema central do período: a circulação. Com relação aos engraxates, André Santos destaca a importância desses na transição entre os espaços enlameados das várzeas e as regiões calçadas do centro. Em função disso, escolhiam espaços de transição e passagem para trabalhar. Toniquinho Batuqueiro, amigo de Geraldo Filme, relata:

> E nóis pegava um paralelepípedo, botava ali, o freguês vinha botava o pé. Não era nem engraxar, era tirar barro, que os caras vinha lá do Lavapés, Jabaquara, tudo com o pé cheio de barro, aí eles botava o pé em cima daquele negócio, nóis com um pauzinho, tirava aquele barro, cobrava ali um tostão, eu não lembro quanto é... (apud SANTOS, 2015, p.117)

A entrega de marmitas, por sua vez, está ligada à prática de se comer fora, desenvolvida nas últimas décadas do século XIX, a partir do momento em que a separação entre os espaços de moradia e trabalho não mais partiu que os trabalhadores retornassem às suas casas durante o período do dia de trabalho. Os restaurantes e lanchonetes de tipo americano nos limites do centro da cidade forneciam alimentação para a classe média, enquanto a marmita era adquirida pela população mais pobre (GAMA, 1998; MONTELEONE, 2008). Filme lembra em seu depoimento como a entrega de marmita era feita até no palácio do governo do estado para o interventor federal Adhemar de Barros [IMAGEM 1.30]. Outra lembrança ligada à alimentação está ligada à presença das quituteiras que vendiam seus doces nas vias públicas, essas participantes da vida da rua desde o século XVIII.

Filme assim como outros bambas da Barra Funda era frequentador das festas de Pirapora do Bom Jesus, ainda acompanhado por sua mãe. Um dos seus sambas mais famosos trata da discriminação dos negros nas festas e da imagem do samba no barracão como um espaço de conciliação:

Eu era menino
Mamãe disse: vamos embora
Você vai ser batizado
No samba de Pirapora
Mamãe fez uma promessa
Para me vestir de anjo
Me vestiu de azul-celeste
Na cabeça um arranjo
Ouviu-se a voz do festeiro
No meio da multidão
Menino preto não sai
Aqui nessa procissão
Mamãe, mulher decidida
Ao santo pediu perdão
Jogou minha asa fora
Me levou pro barracão
Lá no barraco
Tudo era alegria
Nego batia na zabumba
E o boi gemia
Iniciado o neguinho
Num batuque de terreiro
Samba de Piracicaba
Tietê e campineiro
Os bambas da Paulicéia
Não consigo esquecer
Fredericão na zabumba
Fazia a terra tremer
Cresci na roda de bamba

No meio da alegria
Eunice puxava o ponto
Dona Olímpia respondia
Sinhá caía na roda
Gastando a sua sandália
E a poeira levantava
Com o vento das sete saias
Lá no terreiro
Tudo era alegria
Nego batia na zabumba
E o boi gemia
Lá no terreiro
Tudo era alegria
Nego batia na zabumba
E o boi gemia.

(FILME, 2000, faixa 1)

Apesar de ser uma gravação dos anos 1980, *Batuque de Pirapora* condensa alguns pontos importantes dos caminhos de Geraldo Filme: a relação com a mãe, a frequência ao interior e às festas de Pirapora, uma certa espacialização dos conflitos raciais na cidade. Esses elementos já foram densamente analisados por outros autores que se debruçaram sobre a letra.

Recorro agora à análise de Bruna Prado (2013) para fazer alguns comentários acerca da forma de *Batuque de Pirapora* e *Eu vou mostrar*. A antropóloga que se debruçou sobre as composições de Geraldo Filme encontra em *Batuque de Pirapora* elementos do samba rural, mas sobretudo elementos do samba urbano. Com relação à *Eu vou mostrar,* a autora afirma que se trata de um "partido-alto dotado das inovações estacianas". Alguns desses jovens do estacianos autores dessas inovações já conhecemos quando alguns deles visitaram a várzea da Barra Funda em 1941. Desse modo, essas narrativas musicais da infância sob uma forma híbrida entre um "samba rural" e um samba de formas urbanas são aqui expostas para ilustrar os modos de apropriação das sonoridades com as quais tinha contato.

Em seu depoimento, Filme afirma que poderia ter sido "Doutor", frequentado a universidade, como os "bacaninhas", seus vizinhos dos Campos Elíseos[57]. Porém, passa a

[57]Depoimento de Geraldo Filme, fita 71. 27-05-1981.

conviver com "o pessoal barra pesada"[58] da Barra Funda, na alameda Glette[59] sobre os quais Zezinho da Casa Verde e Dionísio Barbosa falaram em seus depoimentos. Filme se opõe à vontade da mãe com relação a sua expectativa de futuro e assume o samba como modo de vida.

A trajetória de sua mãe como empregada doméstica e depois como dona de pensão e líder comunitária nos faz pensar que as expectativas de estudo com relação ao filho estavam ligadas à consolidação dessa ascensão social. Ainda mais ao se tratar de uma família negra na qual a inserção em uma certa classe média se dá principalmente por meio do estudo (MACHADO, 2009). No entanto, essa via boêmia escolhida por Geraldo Filme parece confirmar a existência de um grupo social intermediário que não se vinculava a elite ilustrada negra nem aos grupos mais pobres que exerciam profissões domésticas e auxiliares da indústria (como os carregadores do Largo da Banana)[60]. Esses praticantes do samba viam com ressalvas os modos dos grupos negros mais abastados e ao mesmo tempo tinham um olhar embebido por certo exotismo ao falarem dos "malandros da Glette", ou dos "bambas do Largo da Banana". Talvez, a criação dos grupos carnavalescos entre os anos 1910 e 1920, por meio da importação do modelo carioca, tenha tido como um dos objetivos a produção de um espaço para esses que não pareciam encontrar lugar naquela nova metrópole. Essa hipótese pode ser testada com a ajuda da afirmação de Andrews (1991), na qual ele apresenta a perspectiva dessa elite negra ilustrada sobre os participantes do carnaval:

> Os associados dos grupos carnavalescos tendiam a possuir comportamentos característicos da classe operária[61], e os afro-brasileiros que aspiravam o status de classe média sentiam que suas ambições não seriam plenamente atendidas se fizessem parte de tais associações "populares". [..] Afro-brasileiros que desejavam que desejavam distanciar-se dos pretos [black povo][62] estabeleceram seus próprios clubes sociais, os quais proliferaram na capital e nas maiores cidades do interior, durante o início dos anos 1900.(ANDREWS, 1991, p.141)

---

[58] Idem.

[59] É importante destacar essa reclassificação da Alameda Glette como parte da Barra Funda, já que oficialmente ela pertence aos Campos Elíseos. Conforme destaca Marins (2011), essa via foi construída no imaginário urbano do século XIX como um lugar para as elites, mas que a partir do século XX com o advento dos "bairros jardins" entra em decadência e tem parte de seus casarões transformados em pensões populares.

[60] Em Andrews (1991 ,p.70) encontramos a importância que o trabalho doméstico, em especial da mulher negra, tinha para o sustento das famílias e a excepcionalidade do negro como operário.

[61] Lembrando que, como vimos, os líderes dessas associações não eram, em geral, trabalhadores da indústria.

[62] Sobre essas distinções de denominação entre os "grupos" negros é possível comparar o artigo de Petrônio Domingues (2010) sobre o associativismo negro em Rio Claro nos anos 1930, cujos membros estabeleciam uma distinção entre *homens de cor* e *pretos*, com a fala de Geraldo Filme na qual ele se refere a membros da elite negra paulistana como *crioulos metidos* (Depoimento de Geraldo Filme, fita 73, 27-05-1981).

Filme caminha durante a Era do Rádio em uma cidade que se construía para o automóvel. Lembra com entusiasmo, que após a criação da cidade da Folia [B4], no parque Antártica, ia-se de bonde pela Avenida São João, e que vez ou outra, algum folião desatento "ficava pelo caminho preso em algum poste". Essa recordação traz três pontos importantes que exploraremos mais baixo: o deslocamento por meio dos bondes e a importância desses na formação da imagem de cidade do samba, o caráter quase sempre deficitário das remodelações urbanas que produziam uma impressão de incompletude no objetivo de modernizá-la e por fim o espaço da Cidade da Folia como espaço moderno de lazer [IMAGEM 1.32].

> Bondes em quantidade. Nos 4 dias de Carnaval haverá condução em quantidade para a 'Cidade da Folia'. Numerosos bondes que saindo do Largo São Bento, dirigir-se-ão para a Av. Água Branca. É uma providência que a direção daquele centro de diversões resolveu, em boa hora, tomar.
>
> As linhas 'Barra Funda', 'Vila Pompeia' e 'Lapa' terão os seus carros aumentados consideravelmente fazendo um trajeto pela alameda Eduardo Prado. *Folha da Manhã*, 20-02-1941, p. 10.

A Cidade da Folia é criada com o objetivo de ter em seu espaço os carnavais que ocorriam nos bairros. Os jornais fazem referência à uma certa "moralidade" que poderia ser constituída no espaço fechado e que não era possível na rua. Desse modo, o carnaval popular sob a perspectiva da prefeitura poderia se assemelhar àquele praticado pelos grupos mais abastados da cidade que promoviam o carnaval em salões fechados e inclusive àqueles oferecidos para crianças em "vesperais dançantes" supervisionados por adultos. No entanto, essa não era a única forma de carnaval popular que existia sendo o trajeto dos cordões dos bairros quase sempre definido em função das possibilidades de financiamento do tríduo do momo, o que fazia da Cidade Folia apenas mais um ponto de trânsito entre os bairros e não um ponto de parada.

Não por acaso, a Cidade Folia aproveitou um espaço da Feira Nacional das Indústrias realizado no ano anterior. Abaixo uma descrição das construções do espaço para a Feira Nacional das indústrias:

> Os terrenos do Parque Antarctica, à avenida Água Branca, onde já foram iniciados os trabalhos preparatórios do certame, medem perto de 150.000 metros quadrados. Nesse local estão sendo rasgadas avenidas e praças, que serão pavimentadas e ajardinadas, ao longo das quais vão ser erguidos pavilhões de alvenaria, de modernas linhas arquitetônicas. O *Estado de S. Paulo* 29-01-1940,p. 4.

Além da mostra do progresso da indústria, o local também recebeu a apresentações de artistas do período como Nhô Totico (1903-1996)[63] e acabou se tornando um parque de diversões. Tratava-se de fato de uma miniatura da cidade com ruas, avenidas e praças que se convertia em espaço seguro para o lazer [IMAGEM 1.31].

Esse espaço fechado do carnaval pode ser pensado em relação a outro que recebeu muita atenção nos primeiros anos da gestão Prestes Maia: o estádio do Pacaembu [IMAGEM 1.33]. Assim como nas várzeas havia uma evidente comunicação entre samba e futebol, também havia por parte da gestão municipal a expectativa de elevar o controle sobre as práticas futebolísticas e sambísticas por meio da reclusão dessas em espaços apartados das ruas. Em seu relatório sobre os seus oito anos à frente da prefeitura, Prestes Maia destaca o papel do estádio do Pacaembu em elevar o nível das arquibancadas de futebol (MAIA, 1945). Assim, percebe-se como essas duas empreitadas arquitetônicas e urbanísticas visavam intervir diretamente sobre o cotidiano da população, adquirindo um tom pedagógico por meio das formas e discursos (CARPINTERO, 1998).

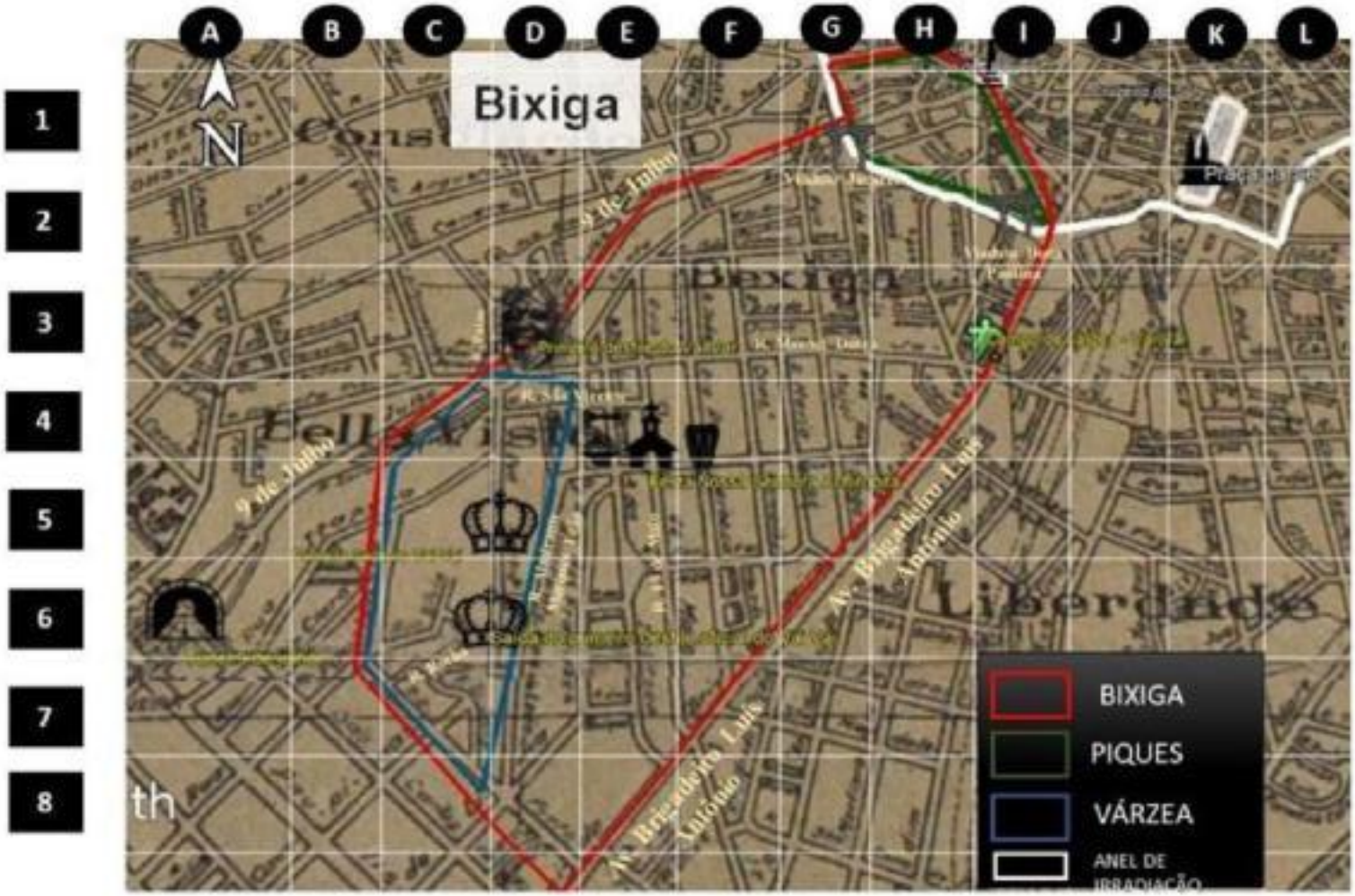
Visitemos agora outra região da cidade também muita referida e de certa forma estigmatizada no imaginário urbano do período, que pode ser apreendido com a ajuda dos jornais, depoimentos de memorialistas e literatura. Em uma situação quase que paradoxal já que central e, aparentemente, desarticulada da modernização que ocorria em seu entorno: o Bexiga, ou como dizem os moradores, o Bixiga.

---

[63] Humorista e radioator que atuou em diversas rádios paulistas. Sua principal criação foi a “Escolinha de Dona Olímpia”, um marco para o humor no Brasil que passou a adotar, em diversos formatos, a “Escolinha” como uma peça de humor (SALIBA, 2002).

Bixiga

MAPA 2. BIXIGA



A origem do nome do bairro é controversa. Há uma referência, de 1819, feita por Auguste de Saint-Hilaire (1819-1853) a um tal Antônio Bixiga que teria uma hospedaria na região (SCHNECK, 2010, p.42). Outra versão revela que a denominação teria relação com um comerciante do Largo dos Piques, que tinha o rosto coberto de feridas- talvez causadas pela varíola e estava sempre só. O humor do personagem, aliado à boataria disseminada no bairro, o transformaram em folclore. Alguns diziam que ele tinha parte com o "demo" e um pacto com espíritos maus. As crianças malcomportadas eram ameaçadas da seguinte forma: "vou mandar chamar o Seu Bexiga". Outros boatos, inversos embora igualmente inventivos, construíam o Seu Bexiga como um homem rico, talvez um príncipe, ou rei, expulso de casa pela doença [64].

O processo de transformação da região em bairro teve início no final do século XIX, quando, em 1878, a chácara de propriedade do português Antônio José Leite Braga foi loteada. Tal propriedade abrangia as ruas 13 de Maio, Abolição, Brigadeiro Luís Antônio e Santo Antônio. Italianos vindos de cidades das regiões da Calábria, Basilicata e Campânia passam a comprar os lotes, constituindo uma "rede de pertencimento espacializada" (LANNA, 2011). Já a população negra ocupava preferencialmente a região mais próxima ao rio Saracura, em lugares que seriam as ruas Almirante Marques de Leão e Rocha (VIRGILIO, 2010; 2011).

O bairro era conhecido pela presença dos cortiços e pelas casas geminadas [IMAGEM 1.25], sendo referido no próprio Plano de Avenidas dessa forma [Imagem 1.24].No entanto, apresenta grande heterogeneidade interna sendo a regiões próximas à avenida Paulista e à avenida Brigadeiro Luis Antônio habitadas por uma população abastada.

A delimitação do bairro é objeto de disputa entre os seus habitantes, ainda que uma fronteira pareça ser reconhecida por todos: o rio Saracura. Os limites do Bixiga com o bairro da Consolação foram definidos pelo rio Saracura até a construção da avenida 9 de julho, inaugurada em 25 de Janeiro de 1941, que passou a ocupar o leito do rio aterrado. Nesse momento, seguindo uma tendência das reformas do período, um traço hidrográfico foi substituído pelo rodoviário. Trata-se da conhecida transformação de fundos de várzea em

---

[64] Sobre a história, *A lenda do Bexiga- Por que o bairro da Bela Vista tem esse estranho e curioso apelido?* Depoimento dado por Dona Rosária, então com 74 anos. *A Platéa*. 04-03-1941, p.5.
Não poderia deixar de lembrar outra criação de nome muito semelhante a essa, mas no mundo da música. Alfredo da Rocha Viana Filho (1897-1973), o Pixinguinha, também teve o seu apelido marcado pela passagem da varíola. No caso dele, foi resultado da junção de Pizindin (menino bom) com Bexiguinha (SILVA & OLIVEIRA FILHO, 1979).

trechos em vias para automóveis, representativa das intervenções urbanas e semelhante àquela que ocorria na Barra Funda com a retificação do Tietê.

Como é possível ver na [IMAGEM 1.19], o rio Saracura é a parte "em branco" que separava as casas do bairro da Consolação daquelas do Bixiga. No entanto, ruas como a Rua Paim, para além do Saracura também eram consideradas partes do Bixiga. Assim, o rio funcionava como mais um elemento que se agregava a separação simbólica dos espaços.

Na altura da rua Lourenço Granato, o rio se divide. O trecho que segue em direção ao bairro da Consolação é conhecido como Saracura Pequeno; o que se dirige ao Bixiga é chamado de Saracura grande. Entre esses rios e o vale, onde se encontra a avenida Paulista, desenha-se um vale, conhecido como Grotão do Bixiga, ou Bixiga de baixo. Essa região do baixo Bixiga estava além do território da chácara de Antônio Leite e tem uma história de ocupação distinta das demais. Há registros de que desde o início do século XIX aquele local abrigava um quilombo urbano que tem uma história de urbanização por vezes distinta e ora dialogada com a parte italiana do bairro. A população que lá habitava, sobretudo negra, passa a receber seus parentes egressos das fazendas de café com o fim da escravidão e esse fluxo de imigrantes se intensifica com a decadência das lavouras a partir de 1929.

Essa brevíssima retomada da formação do Bixiga permite que vislumbremos as partes do bairro: o Bixiga dos Piques, próximo ao centro antigo da cidade; o Bixiga central, formado a partir do loteamento da chácara de Antônio José Leite Braga e o Grotão do Bixiga, às margens do Saracura na região da várzea. Do ponto de vista do centro antigo ou do planalto da Paulista, o vale forma um terreno homogêneo, mas uma escuta mais atenta permite a percepção de tons diversos.

Assim como a Barra Funda foi apresentada, privilegiarei uma visita ao Bixiga por meio de seus usos cotidianos, principalmente pelo samba, sem tomar a classificação racial como baliza exclusiva. Nesse sentido, seria possível pensar em um Bixiga varzeano e em um Bixiga central, além de um Bixiga que ultrapassa os viadutos, se incorporando ao centro velho. Tal divisão me parece mais adequada para reconstruir o espaço do bairro do ponto de vista das práticas e não de uma análise que privilegie uma noção indefinida de "grupos". Se falamos em população negra, a quem exatamente estamos fazendo referência: aos advogados e jornalistas que participavam dos clubes de homens de cor e que não participavam do samba, às lideranças carnavalescas dos setores médios ou aos trabalhadores domésticos? E se falarmos em italianos, pensamos em calabreses, basilicatos ou em campânios? E os judeus, sírios e espanhóis que também habitavam o bairro? Feita essa ressalva, vamos tentemos ouvir

um pouco dos sons que circulavam pelo bairro e busquemos entender a partir desses como podemos entender essa topografia social do Bixiga.

Em 27 de dezembro de 1938, o jornal *Diário Popular* publicou uma reportagem com o título "O barulho promovido pela molecada dos bairros", destacando os diversos ruídos produzidos por menores, mas também por alguns maiores que "praticam várias modalidades dessa irregularidade". Entre elas: jogos de bola, patinetes, carrinhos, mas também farras com "violão, cantando modinhas". Muitos são os locais da cidade onde a barulheira ocorre mas, de acordo com a mesma reportagem, "do Bixiga temos recebido as mais comoventes reclamações sobre o assunto em questão". O barulho era tratado nos jornais como um elemento ao lado da violência, das habitações precárias e das condições de insalubridade que estigmatizavam o bairro, incrustrado ao lado do centro antigo e aos pés da avenida Paulista.

Um trabalho realizado por Donald Pierson, em 1942, então professor da Escola Livre de Sociologia e Política (ELSP)[65], auxilia a fazer uma breve caracterização do bairro a partir de preocupações clássicas como condições de habitação e posse de bens. O sociólogo realiza um estudo comparativo entre padrões de habitação em diferentes bairros da cidade de São Paulo, em 1942, classificando os bairros do Bixiga, da Mooca e do Canindé como "de nível inferior", e os bairros do Jardim América, Pacaembu e Higienópolis como de "nível superior". Entre os itens domésticos que o questionário da pesquisa aborda estão aparelhos elétricos, pinturas e também instrumentos musicais.

Mesmo que a pesquisa de Pierson não tenha por objetivo falar sobre os gostos musicais dos bairros, os dados podem ser indícios sobre o fazer musical local. A tabela abaixo, retirada de Pierson (1942, p.231):

Instrumentos	Área A (Mooca, Bexiga, Canindé)	Área B (Jd. América, Pacaembu e Higienópolis)
Pianos	0	56
Violões	6	6
Violinos	0	5
Gaitas	0	2
Sanfonas	0	2
Clarinetas	1	0
Cavaquinhos	2	0

[65] Para mais detalhes sobre Donald Pierson (1900-1950), sua trajetória no Brasil e sua importância para os estudos urbanos ver Isabela Pereira da SILVA (2012).

Harpas	0	1
Pandeiros	2	0
Baterias	1	0
Harmônicas	0	1

A tabela acima apresenta o resultado total do levantamento. O primeiro dado que chama atenção é o menor número de instrumentos, independentemente do tipo. Também não é possível concluir apenas por esta tabela a presença ou a ausência de certos gêneros musicais. No entanto, vemos que dos instrumentos encontrados nas residências de nível superior mais de 75% são pianos. Encontramos aqui um exemplo da "pianolatria paulista" tão criticada por Mário de Andrade, que via na exclusividade desse instrumento na casas da burguesa paulistana uma das marcas do seu atraso. Ele próprio como acabamos de ver, tinha 3 em sua casa da rua Lopes Chaves.

A proeminência do piano nas casas também nos é útil para pensar sobre a construção espacial da presença ou ausência do samba. Max Weber (1995) em seu trabalho sobre a racionalização da música, trata longamente do piano, transformado em uma mobília da casa burguesa. Associado a isso, também foram encontrados violinos e uma harpa, assim pode-se supor alguma preferência pela música erudita. No entanto, os violões, sanfonas e gaitas também estavam lá, de modo que igualmente se pode supor que alguma forma de gênero popular se fazia presente.

Voltando ao Bixiga, o pesquisador escolhe uma amostra de 25 casas, todas na rua Manuel Dutra. Assim, dentro da divisão proposta por mim e apresentada no mapa 2, essa rua está entre o Bixiga central e o varzeano. Pierson afirma ter encontrado entre as residências pesquisadas três violões, uma clarineta e um cavaquinho (idem, p. 230) - instrumentos associados à prática do samba, do choro e a seresta (SANDRONI, 1997; MORAES, 2000).

Disso que foi exposto acima, o que mais se destaca não é a presença de certos tipos de instrumento, mas o número diminuto encontrado. Para nossa pesquisa, isso é um indício de como se praticava o samba em um certo local. Como os depoimentos dos praticantes e outras pesquisas nos indicam, trata-se sobretudo de um fazer musical que depende da criatividade dos sujeitos em produzir sons a partir de "instrumentos" outros em geral improvisados ou com o uso do próprio corpo, tal como palmas.

A partir de outro dos quadros apresentados pelo sociólogo (idem, p.229), é possível extrair os seguintes elementos:

Equipamentos	ÁreaA(Mooca, Bexiga, Canindé)	Área B (Jd. América, Pacaembu e Higienópolis)
Rádio	23	96
Rádio vitrola	0	56
Vitrola	1	13

Três equipamentos de escuta musical são discriminados na tabela acima: Rádio, Rádio vitrola e Vitrola. Novamente o número de equipamentos chama mais a atenção do que os tipos. 165 aparelhos nos bairros de nível superior contra apenas 24 nos de nível inferior. Cabe destacar a presença relevante do rádio mesmo nos bairros mais pobres. A amostra total da pesquisa gira entorno de 100 moradias por área, assim não se pode de forma alguma afirmar que o rádio era incomum no cotidiano. Além disso, cabe lembrar que os modos de utilização do espaço doméstico nas duas áreas diferem, de forma que mesmo diante do número diminuto de aparelhos na primeira área, pode-se supor que as sonoridades por eles emitidas extrapolem o ambiente de uma residência, já que diversos cômodos e espaços eram compartilhados. A ausência da vitrola pode se justificar pelo fato de que a circulação do disco era muito mais incipiente nesses espaços pobres do que em ambientes das camadas mais abastadas (GONÇALVES, 2006).

Para o Bixiga, Pierson encontra sete aparelhos de rádio entre as 25 casas pesquisadas. Essa informação é uma indicação da forma pela qual a população bairro tinha contato com as novidades musicais e a importância de outros espaços além bairro.

Quando pensados ao lado das propagandas dos jornais da época, como as da [IMAGEM 1.20], os dados da pesquisa de Pierson mostram sob quais formas o rádio estava presente no cotidiano da população. A propaganda da rádio vitrola no interior de uma casa moderna, abastada e asseada, contrasta com a realidade das habitações coletivas características do Bixiga, o que pode nos ajudar a pensar sobre a presença maciça dessas em uma área.

Outro achado da pesquisa de Pierson importante para os nossos objetivos é o número de automóveis particulares encontrados nos bairros de nível superior e inferior: ele registrou 110 automóveis para os bairros do Jardim América, Pacaembu e Higienópolis, enquanto para os bairros do Bexiga, Mooca e Canindé encontrou apenas um (idem, p.234). Esse dado é importante para contrastar o perfil pedestre dos habitantes do Bixiga e suas formas de se apropriar da cidade.

Rio Saracura e os sons da várzea do Bixiga

É possível pensar uma diferença com relação à população negra da Barra Funda, já que naquele território é somente após o loteamento do bairro e adensamento de sua população que as várzeas receberão a população negra. Porém, a região varzeana do Bixiga também era habitada pelos campos de futebol, assim como a várzea da Barra Funda [IMAGEM 1.23].

No carnaval de 1928, um grupo de jovens ligados ao Cai Cai, time de futebol de várzea, criou o cordão carnavalesco Vai Vai[66]. Os fundadores foram Seu Livinho, Benedito Sardinha, Henricão e Seu Loro. Eles saíram da Rua Rocha, 547, casa do Seu Sardinha, um condutor de bondes da Light [IMAGEM 1.22]. Quem relata essa história são Dona Sinhá[67] (1917-1988), Livinho [68] (1911-) e Pé Rachado[69] (1913-1990).

Livinho nasceu em Piracicaba e mudou-se para o Bixiga em 1926, indo morar na rua Rui Barbosa. Ele relata como cultivava uma plantação no próprio bairro, no quintal da casa onde morava; conta também que frequentava um salão de baile na rua Manuel Dutra. Permanece ligado ao Vai Vai até 1950 quando se engaja na umbanda, abrindo uma "tenda" na Rua Major Diogo. Como muitos outros moradores, deixa o bairro na década de 50 e segue em direção à zona Sul, para Santo Amaro onde abre uma nova tenda de Umbanda.

O depoimento de Pé Rachado, mineiro de Bapendi, revela dimensões importantes para a prática do samba e usos da cidade. Ele faz referências às congadas de Minas Gerais e aos caiapós na Igreja dos Enforcados na Liberdade, em São Paulo. Pé Rachado tem uma relação muito forte com o samba do Rio Janeiro e pouco tempo após fundar o Vai Vai passa a desfilar pela Mangueira. Com relação ao seu apelido, relata que feriu o pé trabalhando como pedreiro na Rua Paim e a alcunha foi dada por amigos que com ele jogavam futebol em um time de várzea do Bixiga, o que aponta novamente para as relações entre samba e futebol.

Henrique Felipe da Costa, o Henricão (1908- 1984), por sua vez, nasce em Itapira. Seu pai era um violeiro que tocava em Congadas. Henricão veio para São Paulo, em 1924, para jogar como goleiro no Corinthians, mas logo se desinteressa pela carreira de jogador e adota uma vida boêmia. Passa a frequentar dois salões de dança: União Militar e Cravo Vermelho. O dono de um desses salões, na rua Florêncio de Abreu, era também proprietário de duas casas comerciais que vendiam discos: Casa Sotero e Casa Di Franco, ambas localizadas no

[66] A data oficial de fundação que consta no estandarte da escola é 01-01-1930.
[67] Depoimento de Dona Sinhá, fita 59, 15-04-1981.
[68] Depoimento de Livinho do Vai Vai, fita 79, 07-07-1981.
[69] Depoimento de Pé Rachado, fita 52, 02-10-1981.

centro da cidade. Por meio desses discos que tocavam nos salões, Henricão tem contato com as músicas de Inácio G. Loyola e Francisco Alves, ao qual se refere como Chico Viola[70].

Em depoimento ao programa Ensaio, ele contesta a versão de que o Vai Vai teria sido fundado em 1930, citando o ano de 1928 e a rua Paim [IMAGEM 1.26] (HENRICÃO, 2000). Indica que o primeiro desfile teria saído da Rua Paim e relembra ainda uma marcha que compôs para o carnaval de 1929, anunciando a festa e o bloco, com uma letra que muito se assemelha às apresentadas na passagem pelo Bixiga:

Saiam à janela, venham espiar
O Vai Vai passar
Gente de valor, turma do amor
Rei do carnaval!

Tanto a rua Paim quanto a rua Rocha estão próximas ao que viria ser a avenda 9 de Julho [IMAGEM 1.27] fazendo parte da região da várzea.

Entre os entrevistados da coleção *Carnaval Paulistano*[71] , talvez Henricão tenha sido aquele de maior sucesso. Ele cantou pela primeira vez na Rádio Educadora Paulista em 1927, gravando mais de dez discos, a partir de 1937. Henricão ficou muito conhecido por duos com cantoras, uma formação bastante comum para época. Em seu depoimento, ele faz referência à três cantoras: Sarita, Risoleta e Carmem Costa.

Afroitilianidades e outros sotaques do Bixiga

Saindo da região do Saracura e indo em direção à região central do Bexiga, encontraremos traços do bairro que se fixaram de forma mais persistente no imaginário urbano da metrópole, ou seja, a imagem do bairro italiano. A já referida pesquisa de Ana Lanna indica que a região da antiga Chácara do Bexiga abarca as ruas centrais do bairro, entre elas a rua 13 de Maio.

A partir da sugestão Castro (2008) tomamos aqui a ideia de pensar o bairro do Bixiga a partir da noção de “Afroitaliano”, ou seja, um local habitado por práticas compartilhadas por italianos e negros. No entanto, outros grupos também conviviam nesse espaço como pode ser depreendido de relatos do memorialista judeu Haim Gruspun que viveu no bairro durante a

[70] Depoimento de Henricão, fita 50, 10-08-1981.
[71] MIS-SP, 1976-1983

infância trabalhando com a venda de ternos à prestação e que chega a fazer referência em suas memórias ao samba que se podia ouvir em algumas ruas do bairro (GRUSPUN, 1979, p.32).

Uma visita à rua 13 de Maio nos leva à Igreja Nossa Senhora Achiropita e a uma série de cantinas italianas. Mas, nem sempre foi assim. Apenas a partir dos anos 1940 é que a antiga igreja dedicada à São José passa a ter como padroeira a santa calabresa. Até então, o templo católico era de São José e a festa recebia não as famosas macarronadas que a tornariam célebre, mas as festas de Santa Cruz. Essa festividade era uma forma de festa católica comum na cidade de São Paulo, comemorada no início de Maio e referida como uma das práticas que dariam origem ao carnaval (CASTRO, 2008)

O caráter plural do Bixiga bem como as práticas compartilhadas entre os diversos grupos que ali habitavam pode ser exemplificado por meio de uma peça de teatro, escrita pelos irmãos Paulo Seyssel (1900-1993) e Waldemar Seyssel (1905-2005), mais conhecidos como os palhaços Pimentão e Arrelia, proprietários do famoso circo Seyssel na avenida São João (SOUSA JR, 2008). Novamente, assim como apresentado na Barra Funda, ao passar pelo circo Piolim, frequentado pelos modernistas, encontramos uma forma de lazer popular associada à música. O circo era ao lado do teatro musicado, do cinema e dos salões de baile, um dos lazeres da época nos quais se poderia ter contato com formas de música (MORAES, 2000).

A peça em questão, de um ato e três quadros, é intitulada “Uma gafieira no Bexiga” (SEYSSEL, 1944). A primeira cena da peça “Uma gafieira no Bexiga” se passa em um pátio de cortiço do Bexiga. Nessa cena, Júlio e Tidoca, brasileiros, discutem com Ximenes, espanhol, e Bepo, italiano, sobre as qualidades das canções de seus países. Tidoca começa cantando um samba:

Amigo, para sofrer
Nasceram os varões
Mas devem mostrar nas ocasiões
De que são homens fortes
Até que venha a morta
E os leve aos trambolhões

Em seguida Júlio faz uma referência irônica ao gosto contemporâneo pelos “importados”. Ximenes ataca a canção de Tidoca chamando-a de berro e Bepo ataca o crítico espanhol dizendo que a “espanholita não se compara ao canto italiano”. Tidoca lembra do

Samba canção, do samba de salão e das marchinhas que “atravessam fronteiras”. Bepo ataca novamente a canção brasileira: “ No me fale do samba per la madona... O Tico-Tico no Fubá... O lero-lero- é dos carecas que elas gostam mais. É sempre lostesso [a mesma coisa]! Que quiere enterpretare o sr. com o tale do samba? Me quere analesare ele?”. Fidoca atira o chapéu ao chão e dá ao italiano a análise solicitada:

> Escuta, amigo. O samba falado, no estilo de [Noel] Rosa e [Ary] Barroso é alegria e tristeza é amor, ódio e traição, é fraqueza e pura força...E por fim, caro amigo, para que melhor compreenda: são as queixas do malandro que chega ferido a porta do barraco, por que faz instante que veio do samba em que a biaba foi brava... É beijo da mãezinha que o filho foi encanado... É alegria do que volta depois de uma longa ausência dos abraços da cabrocha querida que o espera no barracão humilde. (idem, p.1-2)

Essas disputas entre os personagens da peça nos permitem pensar na multiplicidade de tipos que circulavam pelo bairro, mas também da influência do rádio no cotidiano da população. Mais do que pertencentes a grupos estanques que lutavam por manter uma tradição, o cotidiano do bairro parecia estar em constante diálogo com o que vinha de fora. Os gêneros populares de canções italianas, como a opereta, e canções em língua espanhola, como o tango, formaram um certo ambiente importante para o desenvolvimento do samba de São Paulo.

Alguns desses gêneros poderiam ser ouvidos nos bailes que ocupavam a parte do bairro mais próxima ao centro da cidade. Com a implantação do Plano de Avenidas, o bairro sofre um corte com relação ao traçado que tinha até então, justamente no ponto em que se concentravam os salões, novamente reafirmando por uma de intervenção física algo que já se configurava no campo social, nesse caso a próxima entre a parte alta do Bixiga e o centro.

Piques, entre o Bixiga e o centro antigo

A descrição mais antiga que se tem do Bixiga, que abre esse trecho, trata de uma hospedaria no Bixiga, no Largo dos Piques. Esse bairro é entendido como dotado de uma vocação para serviços e ofícios, o que o difere de outros bairros, como a Barra Funda que tinham em atividades industriais a maior parte da oferta de empregos (LIRA, 2014). Somado a isso, a região tornou-se conhecida pela oferta de lazer, sendo os salões de dança dos Piques em geral associados a esse uso, além de ser referida como uma região de prostituição. Em seu

depoimento, Zezinho da Casa Verde refere-se a esses salões e a um em especial que teria sido de propriedade de Vitucho, posteriormente proprietário do Paulistano da Glória, na rua de mesmo nome[72].

Para encerrar esse trecho, retornamos a Geraldo Filme que pode nos informar sobre conexões possíveis entre os dois bairros apresentados. Geraldo Filme nascido nos anos 1930 e que teve sua infância e juventude ao longo dos anos 1940 já "cresceu na roda de bamba". Diferentemente dos outros personagens (Dionísio Barbosa, Zezinho da Casa Verde, na Barra Funda; Henricão, Livinho, Pé Rachado e Dona Sinhá do Bixiga) que buscaram trazer o samba para a cidade, ele encontra esses espaços sociais relativamente constituídos. A geração posterior, aquela de Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde, Toniquinho Batuqueiro, Carlão do Peruche e outros tem a sua frente uma sociedade que passa a entender o samba como símbolo de nação, tanto quanto como sucesso comercial e veem essa forma de se fazer música como um modo de inserção possível na cidade.

Deixando a Cidade Folia, na Barra Funda e caminhando pela avenida São João, Geraldo Filme vai em direção ao centro, passando pela alameda Glete para encontrar seus amigos. A avenida São João é muito diferente daquelas ruas estreitas dos bairros por onde Filme passa, há uma imagem de cidade diversa que surge do encontro do menino com os prédios. Sobre essa avenida falaremos na seção. Por ora, Filme segue no bonde, talvez conduzido por Seu Sardinha, um dos fundadores do Vai Vai, e tentando fugir do cobrador. Ao lado dele está um Toniquinho Batuqueiro ainda menino que comporia a marchinha "Saudades do bonde" descrevendo de forma jocosa as pequenas corrupções do cobrador:

Ai que saudades do bonde

Toda hora fazendo "din din"

Cobrador que não era bobo: "um pra Light e um pra mim"

Din Din pra cá pra lá, fazendo o carnaval de rua

Din Din a noite inteira, Din Din no cara dura

(BATUQUEIRO, 2009, faixa 12)

[72] Depoimento Zezinho & Sebastiana, fita 61, 13-05-1981.

Caderno de imagens - Parte 1

Fotografia 1.1. Cordão carnavalesco na rua Brigadeiro Galvão (Barra Funda). Claude Lévi-Strauss. 1937. Acervo IMS.

Imagem 1.1. Ponte das Bandeiras no Plano de Avenidas (CINTRA&MAIA, 1930)

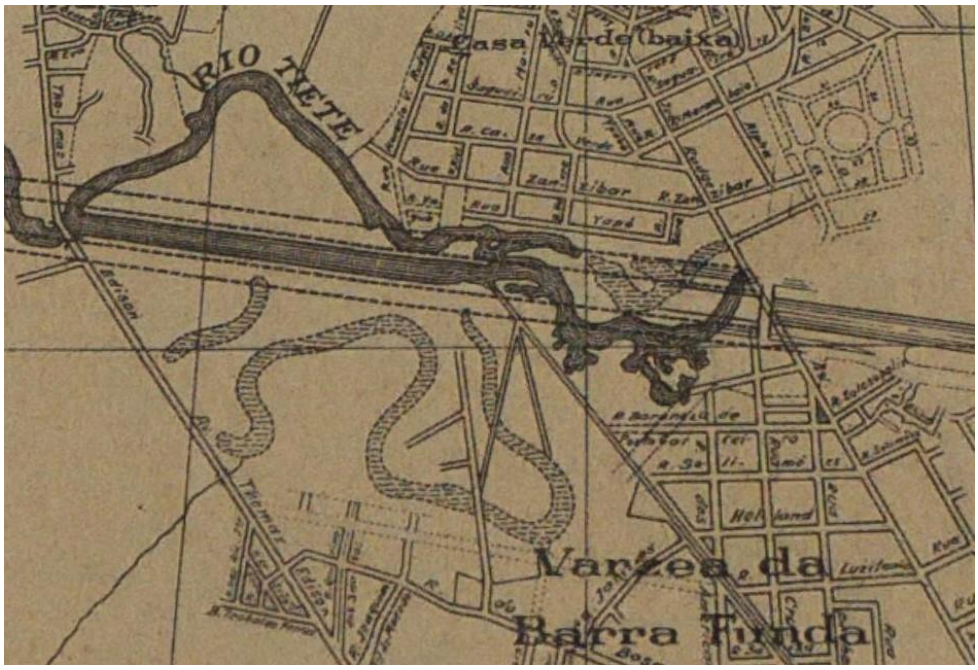


Imagem 1.2. O mapa de 1943 já destaca o trajeto do Rio retificado e as linhas pontilhadas marcam a futura Marginal Tietê. Detalhe de THE SÃO PAULO TRAMWAY LIGHT & POWER CO. LTD (1943).

TERRENOS URBANOS

CAMPOS ELYSEOS

OPTIMOS TERRENOS NA ANTIGA CHACARA CARVALHO

Inicio hoje a venda de excellente lotes de terreno neste saluberrimo bairro, inclusive uma boa esquina na al. Barão de Limeira com a al. Eduardo Prado, com 16 m. de frente por 28 m. de fundos e mais 3 lotes de 10x28, proprios para arranha-ceus ou casas de renda. Boa face. Além de 3 excellentes lotes de 10x35, na rua Chacara do Carvalho e mais 4 lotes na rua S. Martinho, com 10 e 12 de frente por 40 m. de fundos. Estes terrenos têm todos os melhoramentos urbanos, c| bonde e omnibus, na esquina, em quantidade. Preços modicos. Ver e tratar com

JULIO ★ Corretor de immoveis

Imagem 1.3.Anúncio de terrenos na Barra Funda. Jornal O Estado de S. Paulo 25-01-1938

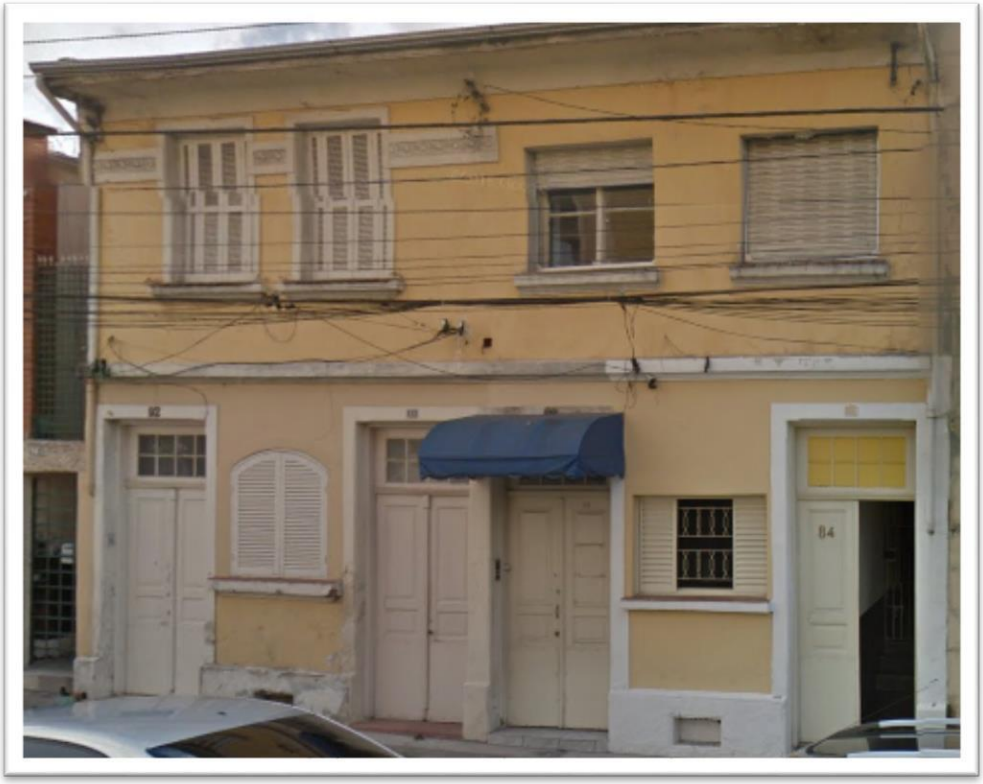


Imagem 1.4. Quatro casas geminadas na rua Lopes Chaves. Apesar de não haver informação da localização exata da casa onde foi fundado o cordão da barra funda, trago essa imagem como exemplo da arquitetura da rua. destaque para o porão e as janelas no nível da rua. *Google Street View.*

Imagem 1.5.Santuário de Pirapora em 1937. Retirado de Cunha (1937).

Imagem 1.6. Exemplos de barraca e barracão que serviam de alojamento para os romeiros. Retirado de Cunha (1937).

Imagem 1.7. Anúncio de loja de camas de ferro onde Dionísio Barbosa pode ter trabalhado. O Estado de S. Paulo. 11 de Julho de 1895.

Imagem 1.8. Dionísio Barbosa, de chapéu branco, e família em sua casa sendo entrevistado por José Ramos Tinhorão e Olga Von Simsom, à direita. Fotografia de Paulo Pereira Barbosa. 20/11/1976. Acervo Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

Imagem 1.9. Casa de Mário de Andrade em 1955. Montagem feita a partir do filme de Santos (1955).

Imagem 1.10. Planta da casa de Mário de Andrade com a organização dos móveis e acervos. Montagem feita a partir de frames do filme de Luis Bargmann (2013).

Imagem 1.11. Mário de Andrade realizando pesquisas em Pirapora. Fotografia de Claude Lévi-Strauss. Instituto Moreira Salles.

Imagem 1.12. Fotografias do samba de Pirapora. ANDRADE, 1937, p. 20-23.

A BATALHA DE CONFETTI DE SABBADO, NA BARRA FUNDA

Será levada a effeito no sabbado, dia 19, das 20 horas em diante, nas ruas Barra Funda e Lopes Chaves, a annunciada batalha de confetti promovida pelo Centro de Chronistas Carnavalescos.

Haverá grande concurso entre os cordões carnavalescos, em disputa de ricas taças offerecidas pela direcção daquelle jornal, pelo C. D. R. "Royal", e pelo commercio barrafundense.

Nesse dia, o "Royal" dará em sua séde social, ás 22 horas, o baile apperitivo do Carnaval de 1938, dedicado ao Centro de Chronistas Carnavalescos e associados.

Os cordões que quizerem participar dessa batalha de confetti, deverão ser inscriptos na secretaria do "Royal", em sua séde social, até o dia 17, e o seu comparecimento na noite do dia 19 deverá ser até as 22 horas; fóra desse horario, o cordão que comparecer será desclassificado.

Imagem 1.13. Convocatória para Batalha de confetes em frente ao Clube Royal. O Estado de S. Paulo 03-02-1938.

Imagem 1.14. Sede do Royal hoje. Imagem retirada de um anúncio da internet, no qual recomenda-se o uso para Galpão/Depósito/ Armazém. Desde Julho/2016 funciona no local o “show room” de uma loja de lustres. O estilo *art déco* da fachada se destaca na paisagem da rua. *Google Street View*.

Imagem 1.15. Rua Anhanguera, esquina com Rua Bosque. Anos 1920. Arquivo Histórico do Município de São Paulo.

Imagem 1.16. O Rio Tietê ainda não retificado. Vemos o bairro da Casa Verde (ao norte) e a várzea da Barra Funda (ao sul). O mapa destaca as regiões de alagamento. Note-se que havia apenas uma ponte que ligava a Barra Funda à Casa Verde, na avenida Rudge. A seta azul marca a rua Anhanguera. Detalhe de PROJETO S.A.R.A. BRASIL (1930).

Imagem 1.17. À esquerda, rua Lopes Chaves e arredores em 1930 e à direita, Rua Anhanguera. Montagem feita a partir do PROJETO S.A.R.A. BRASIL (1930)

Imagem 1.18. Ponte de bondes que ligava Barra Funda à Casa Verde. 1935. Arquivo Histórico do Município de São Paulo.

Imagem 1.19. Bairros da Consolação (à esquerda) e do Bixiga (à direita) separados pelo vale do rio Saracura, antes da construção da Avenida Anhangabaú (futura 9 de Julho) - Montagem feita a partir de PROJETO S.A.R.A. BRASIL (1930).

Imagem 1.20. Propagandas de rádio da época Estado de S. Paulo 02-01-1938; Diário Popular 24-11-1941. Destaque para a propaganda de uma rádio *Philco* com vitrola no centro.

Imagem 1.21. Frente e Fundos de residências do Bixiga. Destaca-se o porão, em geral habitado, da imagem da esquerda e do quintal compartilhado da imagem à direita. Retirado de Pierson (1942), p. 208.

Imagem 1.22. Passagem do bloco dos esfarrapados, fundado em 1947, pela rua Rocha. Carnaval de 2012. Fotografias do autor.

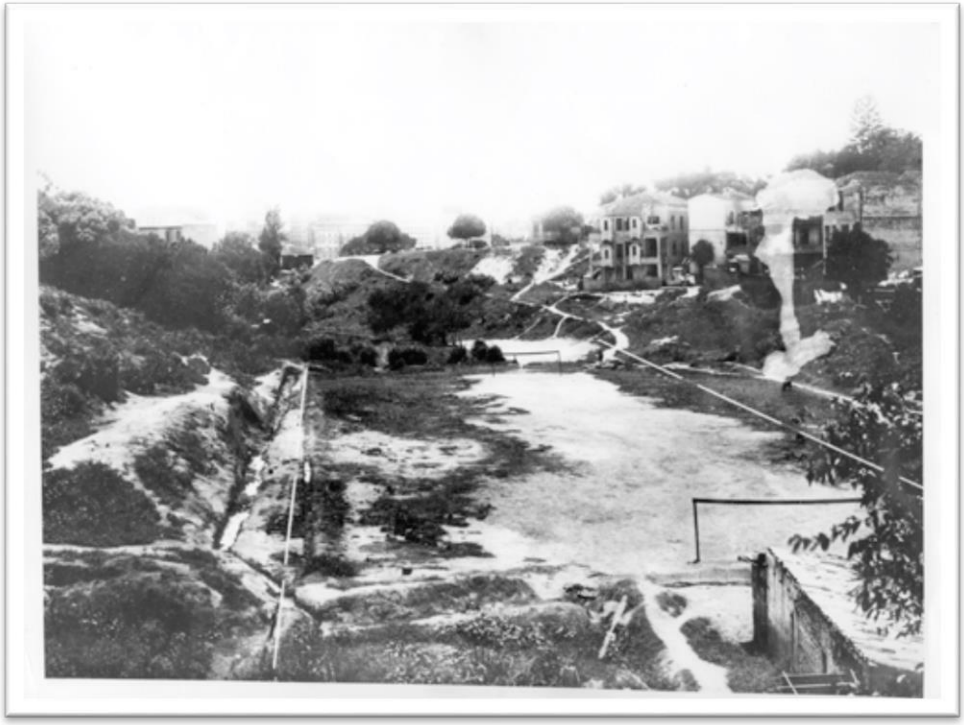


Imagem 1.23. Vale do rio saracura antes da construção da avenida 9 de julho. visto a partir da rua Avanhandava. as estruturas nas duas extremidades da foto lembram traves de futebol, o que pode indicar que o espaço fotografado fosse um campo para prática do esporte 1926. Arquivo Histórico do Município de São Paulo.

IMAGEM 1.24. Representação de habitação coletiva no bairro do bixiga. Plano de Avenidas(MAIA&CINTRA,1930, p. 359)

Imagem 1.25. Casas geminadas de dois pisos na rua Rocha, exemplos da arquitetura popular do bairro. Imagens retiradas do *Google Street View*.

Imagem 1.26. Rua Paim. anos 1920. Arquivo Histórico do Município de São Paulo.

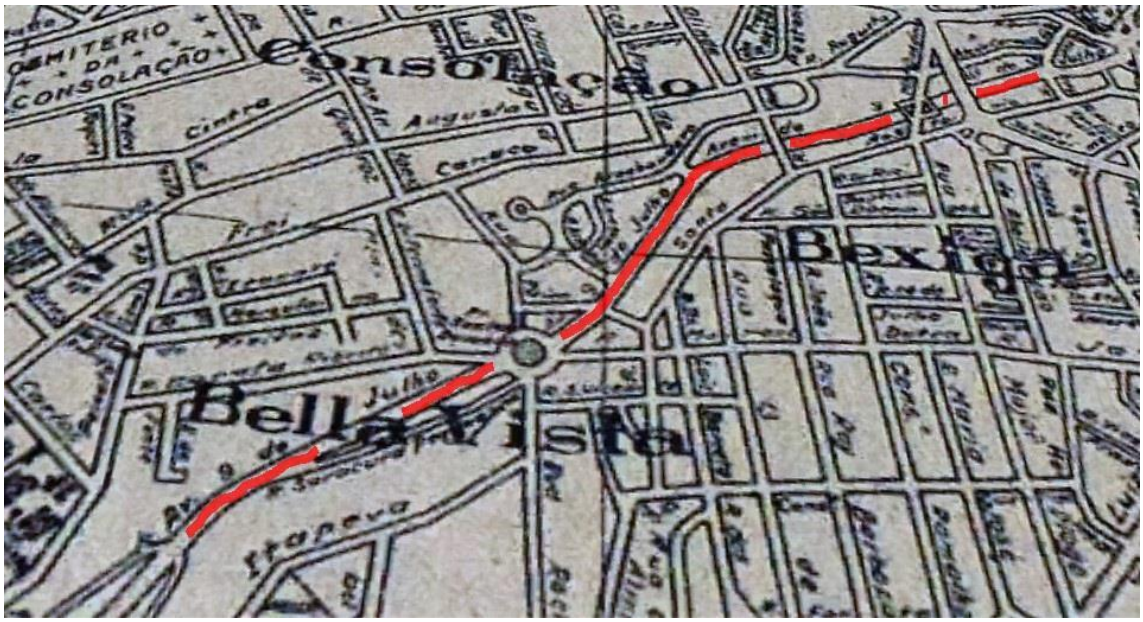


Imagem 1.27. A Avenida 9 de Julho (em vermelho) já construída. Detalhe de THE SÃO PAULO TRAMWAY LIGHT & POWER CO. LTD (1943).

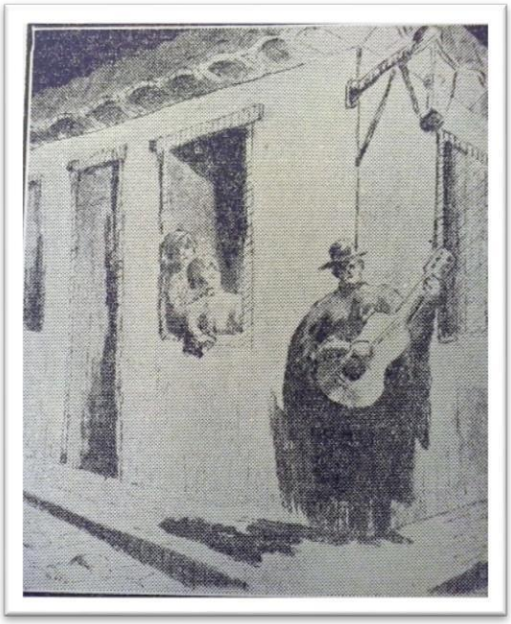


Imagem 1.28. Seresteiro e arquitetura colonial. Retirado do Jornal Diário Popular. 17-11-1939,p.3.

MENINOS — Precisam-se, para metalurgica, de 14 a 16 anos. Rua Consolação ns. 6204.

MENINOS, precisam-se 2 de 15 a 17 anos, para entregas de bicicleta, ordenado 150$ e comissão. Emporio Cibus. R. Guarara 395.

MENINO, precisa-se um para pequenas entregas em uma papelaria, Rua Augusta 2310. Orden. inicial 60$.

MENINO, precisa-se um para entregas, com urgencia. Farmacia Republica. Rua do Arouche 36.

MENINO — Precisa-se de um, tratar av. São João 1350.

MENINO — precisa-se para entrega Tinturaria Paratogos. Brigadeiro Tobias, 741.

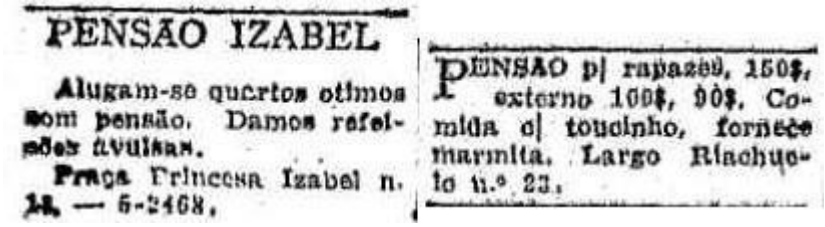
MENINO precisa-se um para loja de calçados. ordenado inicial 0$000. Rua Oriente 451.

MENINOS, precisam-se que conheçam bem as ruas da cidade. R. Bôa Vista, 96 (fundos).

MENINOS — Precisam-se para entrega de correspondencia. Ordenado inicial 60$. R. 25 de Março, 246.

MENINO — Precisa-se um, para serviços de escritorio. Tratar á rua do Carmo, 31, 5º andar, salas 507 a 509.

Imagem 1.29. Anúncios de empregos para meninos. *Diário Popular* 06-03-1943, p. 13.


PENSÃO IZABEL

Alugam-se quartos otimos com pensão. Damos refeições avulsas.

Praça Princesa Izabel n. 18. — 5-2468.

PENSÃO p/ rapazes, 150$, externo 100$, 90$. Comida c/ toucinho, fornece marmita. Largo Riachuelo n.º 23.

Imagem 1.30. Anúncio de pensões com referência ao fornecimento de alimentação. Jornal *O Estado de S. Paulo*. 09-08-1941.

Vá HOJE á

CIDADE DA FOLIA

PARQUE ANTARTICA

GRANDES FESTEJOS CARNAVALESCOS
DESFILES DE RANCHOS - CORDOES
E ESCOLAS DE SAMBA
GRANDES BAILES POPULARES GRATIS
NOTAVEIS PROGRAMAS NO AUDITORIO
Organizados pela RADIO CO. MO

Ingresso 1$000

Imagem 1.31. Venda de ingressos para Cidade da Folia. *O Estado de S. Paulo* 25-01-1942 p.28.

Imagem 1.32. Cenas do carnaval de 1942. A Platéa 28-02-1942.

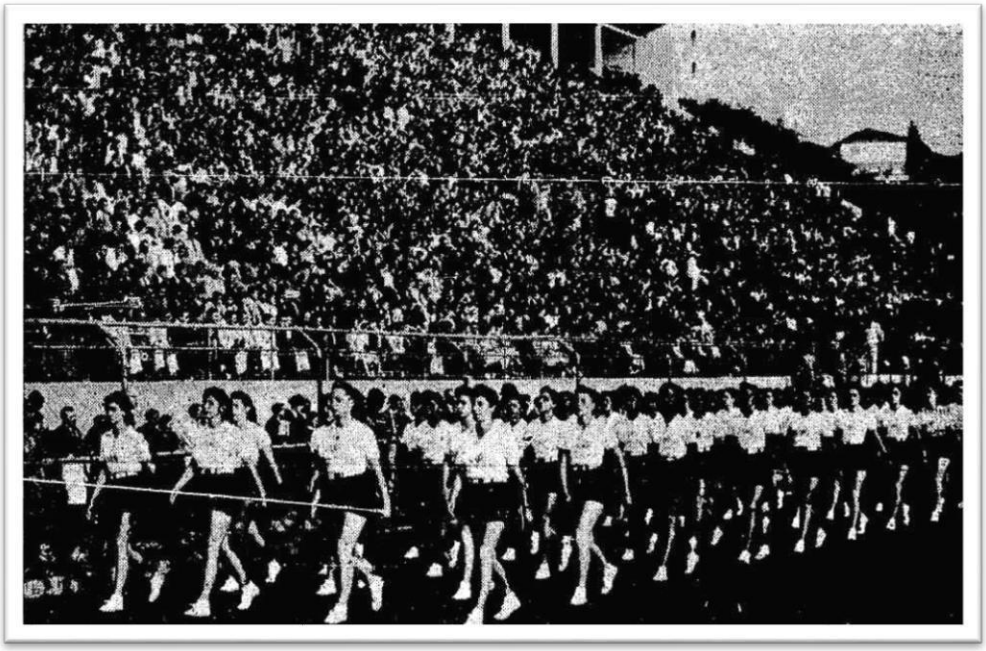


Imagem 1.33.Esportistas marcham durante a inauguração do estádio do Pacaembu. O Estado de S. Paulo 28-04-1940.

Parte 2. Desconcerto para dois centros: Do Triângulo Histórico à novíssima (Praça da) República

> [...] o hábito mental de descentralização ou de pluralismo - que[...] tem seus correspondentes nas artes, no pensamento político e no planejamento industrial e rural - não orienta ainda o campo do urbanismo de maneira ampla, integrativa e decisiva. E, o que é mais importante, o próprio povo está sob o fascínio hipnótico do coração da metrópole, com sua animação, suas luzes e sua grandiosidade. Centralizar as atividades básicas e as emoções de suas vidas numa comunidade menor parece para muitos uma perspectiva triste e provinciana. Nenhum urbanista, por muito esclarecido que seja, pode impor um plano de cidade a uma população que não tem disposição de aceitá-lo. O magnetismo do centro da cidade enfraqueceu o 'hábito social' comunal dos homens. E é neste ponto que o problema político (isto é, social) [...] coincide com o problema urbanístico. (MORSE, 1970, p.375)

O excerto de Richard Morse que abre este segmento sintetiza em grande parte a intenção da discussão sobre os centros que aqui se propõe. Após termos caminhado pelos bairros do Bixiga e da Barra Funda, trata-se agora de compreender as formas e em que espaços se dão as práticas do samba no centro da cidade de São Paulo. Essas práticas que deixaram indícios em diferentes documentos nos permitirão reconstruir esses caminhos norteados por uma atração hipnótica[73]. Também interessa entender, inspirado pela ideia de comunidades de prática (FINNEGAN, 2007), práticas que são partilhadas por sujeitos que não necessariamente se reconhecem como pertencentes a um mesmo grupo, mas que interagem por meio do samba. A meta é perscrutar e reconstituir as transformações na cultura urbana do período, informado pelos caminhos do samba na paisagem cotidiana[74].

A região da colina central era ainda, quase quatrocentos anos depois da fundação da cidade, o espaço que garantia a imagem de metrópole em formação e concentrava os principais equipamentos de lazer, serviços, comércio, administração, além de pontos finais de bondes e ônibus, instituições educacionais, enfim, a quase totalidade dos pontos de interesse

---

[73] A noção de indício aqui mobilizada é aquela referida pelo historiador Carlo Ginzburg, ao tratar do que chama de "paradigma indiciário" (GINZBURG,1989). Trata-se de buscar rastros deixados pela prática do samba na cidade e persegui-los por entre diferentes aspectos da paisagem cotidiana.

[74] Como apresentado na introdução desta dissertação, a noção de *Paisagem* aqui mobilizada tem como base as discussões de Tim Ingold sobre esse conceito (INGOLD, 2002). No entanto, cabe também destacar que Ingold não se refere à paisagem cotidiana, termo corrente na área do urbanismo. A paisagem cotidiana aqui buscada também é informada pelas discussões de Murray Schafer (2001) e retomada por Luciana Mendonça (2009) sobre paisagem sonora e as de Arjun Appadurai sobre paisagens culturais (1996), além das discussões acerca das práticas cotidianas de Michel de Certeau (2010). Aposta-se aqui na possibilidade de, por meio da noção de "paisagem cotidiana" e da descrição de diferentes sonoridades e imagens, aproximar práticas de sujeitos distanciados socialmente, mas que estão atuando em tempos, espaços e ambientes compartilhados.

de seus habitantes encontrava-se no local. Esse magnetismo produzia nas ruas, avenidas, praças e largos centrais, inúmeras aglomerações que eram vistas pela gestão municipal como imobilizadoras dessa cidade de fluxo contínuo que se pretendia construir. Da perspectiva do samba, o centro era o espaço da profissionalização, das possibilidades de obtenção dos meios de subsistência, do lazer musical e também o ambiente no qual poderia tentar se inserir parte dessa pequena multidão metropolitana que ensaiava ares de cosmopolitismo.

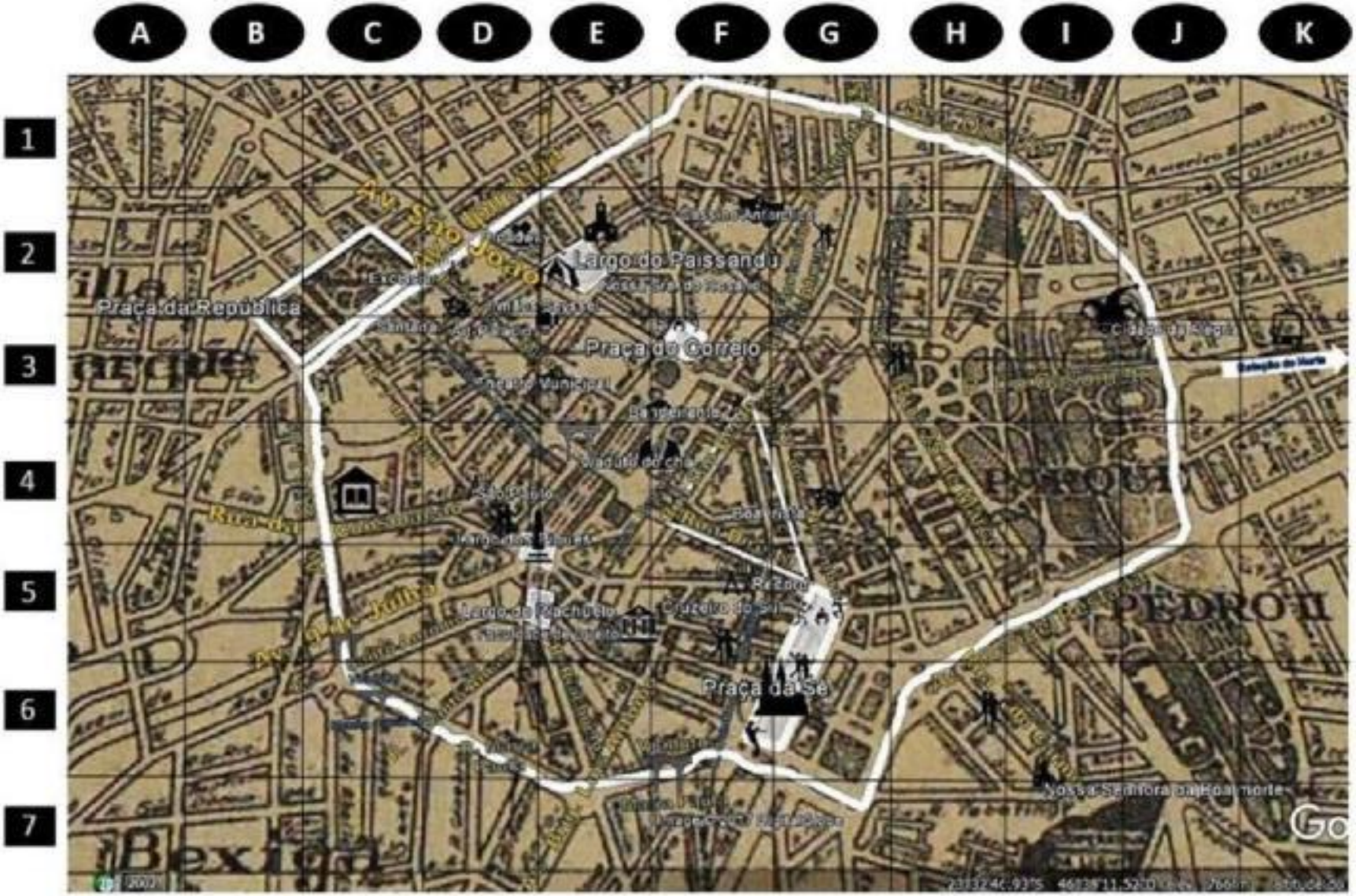
Essa paisagem do centro diferia em muito daquela que observamos nos bairros do Bixiga e da Barra Funda. Diferenças à parte, podemos verificar caminhos que se cruzam, trajetos percorridos por usuários da cidade que não têm as relações marcadas por laços familiares, como nos blocos carnavalescos ou nos cortiços, mas que se debruçam sobre um território que se não os acolhe da mesma forma, oferece perspectivas novas. As emissoras de rádio, os salões de baile e a sociabilidade que se dava nos largos e praças são pontos relativamente permeáveis ao samba e eram mobilizados pelos sambistas como plataformas para inserção nesse complexo tecido social em contínua transformação.

De forma a caracterizar o movimento geral da cidade em direção a um novo centro, essa parte (assim como a cidade do período) está construída em dois momentos: a primeira é o centro antigo, que tinha como núcleo o Triângulo Histórico se estendendo até as proximidades do Vale do Anhangabaú; a segunda parte coincide com o chamado centro novo da cidade, cujo coração era a Praça da República. Os dois centros estavam circunscritos por um grande anel viário em construção, que os separava dos diferentes bairros avizinhados dessa região e que a ela se articulavam, como vimos no segmento anterior (em especial ao tratarmos do Bixiga).

A proposta aqui é fazermos duas incursões a esse centro novo: pela irradiante avenida São João e, em seguida, pela Praça da República. O trajeto é o seguinte: primeiro, tratarei da “máquina de guerra” - as intervenções política, arquitetônica e urbanística no centro; em seguida, falarei do convívio incômodo de diferentes tempos e usos em especial no centro antigo. E, o que é mais importante, essa paisagem será esboçada como paisagem sonora, aquela que produz e é produzida pelas transformações do período - circo, cinemas, emissoras de rádio, teatros, a música dos engraxates, as músicas que saíam dos rádios dos automóveis, o ruído dos motores e também o incessante som das ‘picaretas modernizadoras” - na qual o samba tem significativa relevância.

O “novo” Centro Antigo

MAPA 3. CENTRO ANTIGO



Saindo do Bixiga em direção ao centro Antigo [mapa 3], podemos optar por seguir pela avenida Brigadeiro Luís Antônio [7E], um dos limites do bairro que visitamos na primeira parte. Seguindo por essa via, vamos transpor, por baixo, o viaduto Dona Paulina e poderemos optar por nos dirigirmos para a Praça da Sé [6F] ou para as ruas do Triângulo [4F]. Ao nos depararmos com os pedestres dessa região central, encontraremos não os barulhos característicos do Bixiga, mas uma multidão de homens e mulheres em busca de diversão e trabalho. Provavelmente vamos encontrar uma movimentação confusa de operários e máquinas escavando as vias, modernizando-as com asfalto e alargamentos. Será possível, talvez, encontrar pilhas de paralelepípedos nas calçadas. Não será difícil notar que o estilo dos edifícios ao redor terá também mudado. A presença da arquitetura europeia dominante nos prédios construídos no final do século XIX e início do XX não passará desapercebida, e embora as ruas pareçam estreitas como no Bixiga, apresentam-se densamente urbanizadas. A publicidade domina a visão do pedestre: placas por todos os lados. E se nossos pés estiverem com barro ou terra das ruas do Bixiga, não nos incomodemos. Haverá algum engraxate na Praça da Sé para lustrar os sapatos.

Se escolhermos o caminho do antigo triângulo central da cidade formado pelas ruas Direita, Quinze de Novembro e São Bento, encontraremos uma cidade antiga da qual o prefeito Prestes Maia queria desvincular a nova metrópole, cuja construção estava em curso. A fundação da cidade pelos padres da Companhia de Jesus ocorreu nas proximidades do triângulo histórico em 1554, no Pátio do Colégio[75]. No projeto do Plano de Avenidas e nos dois relatórios de suas gestões, Prestes Maia expressa a preocupação em afastar-se desse espectro da antiga cidade, embora se apresente como continuador de uma certa tradição (MAIA & CINTRA, 1930; MAIA,1942; MAIA, 1945). Um exemplo de suas considerações:

> Problema máximo era o centro. Sua situação é conhecida: o triângulo tradicional, outeiro espremido entre vales, que para os jesuítas fundadores eram condição mesma de defesa e de segurança e, para nós, são os maiores obstáculos ao seu desenvolvimento e circulação**.** (MAIA, 2010)

[75] Cabe destacar as diferentes camadas temporais que compõem a cidade de São Paulo e de como elas são mobilizadas por seus usuários/produtores. O atual edifício do Pátio do Colégio foi inaugurado em 1970, mas sua "reconstrução" teve início no contexto das comemorações do Quarto Centenário em 1954. No período de 1938-1945, o terreno era ocupado pela Secretaria de Educação (KUHN, 2016).

Ao redor de toda essa área, localiza-se o anel de irradiação, delimitado pelas avenidas São Luís, Ipiranga, Senador Queirós, Rangel Pestana, rua Anita Garibaldi, praça João Mendes, Viaduto Dona Paulina, rua Dona Maria Paulina, Viaduto Jacareí e por fim, viaduto 9 de Julho. Prestes Maia define esse perímetro de irradiação como "o envolvimento da área congestionada por um anel, de modo a provocar ao mesmo tempo a sua expansão superficial, o desvio das correntes diametrais e uma fácil distribuição perimetral do tráfego" (MAIA, 2010, p.19).

Essa região pela qual caminhamos, passou a ser denominada de Centro Antigo em oposição ao Centro Novo, ao longo das primeiras décadas do século XX, como veremos a seguir. Essa distinção entre "novo" e "velho"é importante para que entendamos o movimento da metrópole em constituição, quer dizer: literalmente em obras. A fotografia de Hildegard Rosenthal (1913-1990) retratando a Praça da Sé em 1940 [**FOTOGRAFIA 2.1**] auxilia a dimensionarmos a imagem de cidade em construção

O olhar de Rosenthal mostra a presença de alguns elementos da paisagem cotidiana do período: a Catedral da Sé em construção; os automóveis e ônibus; os trilhos dos bondes, os anúncios publicitários no corpo dos edifícios. A região está congestionada, mas a câmera da fotógrafa alemã apresenta, de forma proporcional, veículos, construções e pessoas. Essa fotografia contrasta com algumas imagens vistas antes, produzidas por órgãos da prefeitura responsáveis por registrar espaços que seriam objeto de intervenção, pois a fotógrafa registra a complexa vida social. Nota-se, por exemplo na parte inferior da imagem, uma compacta e aparentemente homogênea multidão. Olhando mais atentamente para esse aglomerado humano, podemos encontrar elementos importantes para a configuração social desse espaço da Praça da Sé [IMAGEM 2.1]. Nota-se que os automóveis rodam sobre os trilhos dos bondes e as filas para os ônibus. Os personagens retratados, por sua vez, são sobretudo homens bem vestidos, portando chapéu e jornal: ora conversando entre si, ora caminhando para os pontos de paradas de ônibus, bonde ou para algum automóvel de aluguel. Mas, um olhar aproximado permite observar alguns deles em meio à multidão [IMAGEM 2.2].

(1) Um grupo de meninos com bermudas e pastas, provavelmente indo ou voltando da escola, localiza-se na parte esquerda da imagem. Bem vestidos, cabelos divididos ao meio, se assemelham aos homens que os circundam (2) Do outro lado, carregando uma pilha de jornais, um menino negro se opõe ao grupo da esquerda (3) Um pouco à frente, dissociados da multidão, encontram-se um homem e uma mulher, vestidos com roupas simples: a mulher não utiliza nenhum adereço no cabelo e o homem leva um chapéu roto, tendo sobre o peito uma

faixa e o paletó aberto. Talvez o homem esteja vendendo jornais ou carregando uma sanfona (4) Finalmente, um jovem parece encarar a fotógrafa. O único retratado que mira a câmera: paletó aberto, cabelo que escorre sobre a testa, ombros para trás e mãos na cintura. Abre o peito para a imagem.

O historiador André Santos ao tratar dos engraxates que faziam samba e jogavam tiririca nas praças centrais da cidade, lembra-nos que esses, por vezes, exerciam também as funções de jornaleiro: "ases do sapato e também da comunicação" (SANTOS, 2015, p.88). Alguns dos sambistas que encontramos nos bairros, como Toniquinho Batuqueiro e Seu Carlão, trabalharam nessa função e fizeram samba improvisado na Praça da Sé. Assim, há nessa fotografia ao menos um possível praticante de samba, cujas atividades tanto de samba - ritmado na lata de graxa - ou de tiririca - jogo de rasteiras semelhante à capoeira- envolviam o ato de "tirar um verso" e iniciar um canto responsorial (idem, p. 119). Ainda segundo o autor é possível comparar essa forma de cantar e batucar com aquela encontrada em Bom Jesus do Pirapora, descrita por Mário Wagner da Cunha e Mário de Andrade, sobre os quais falamos anteriormente.

Desse modo, percebemos que as práticas desses meninos que transitavam pelo centro, vindos dos bairros e ocupando as mais diversas funções, são um dos muitos indícios da circulação de formas de fazer musical afastadas geograficamente, mas que compõem uma mesma "paisagem sonora" e que, se pensadas em relação a outros fazeres cotidianos, podem ser pensado como constituindo uma grande "paisagem cotidiana".

Notamos como o samba e a paisagem que esse ajudava a construir eram sensíveis às transformações urbanas da época, o que fica evidente pelas formas de circular pela cidade. No entanto, existem outros indícios dessas relações. Deolinda Madre, mais conhecida como Madrinha Eunice foi a fundadora da primeira escola de samba da cidade - A Lavapés, no bairro da Liberdade – e foi campeã do carnaval paulistano de 1937 com o samba abaixo:

Era bonito era tão lindo
Quantas saudades me trás
Dos bondes e o lampião de gás
Hoje, é um gigante que só vive pressa
[..]
Vem ver. Vem Ver meu São Paulo crescer
Os novos viadutos estão aí!

> Vem aí o metrô
> Acabou a Praça 11, mas nós faz samba na
> Praça da Sé! [76]

Madrinha Eunice talvez tenha estado, em 1936, na Praça XI, no Rio de Janeiro e observado as transformações que ocorriam na capital do país[77]. Se assim o fez, encontrou nos anos 1930, um Rio de Janeiro e um carnaval bastante diverso daquele que viu Dionísio Barbosa nos anos 1910 (sobre o qual falamos antes). A maior parte da Praça XI, centro da Pequena África, foi destruída para a construção da Avenida Getúlio Vargas, que fazia parte de um plano urbanístico também com foco no trânsito de automóveis e no zoneamento urbano. O Plano Agache muito se assemelhava ao Plano de Avenidas, mostram os jornais da época. Em 5 de Junho de 1943, um enviado do jornal paulistano *Diário Popular* ao Rio de Janeiro publica uma reportagem intitulada "O Rio moderniza-se: Em execução o Plano Urbanístico da Cidade Maravilhosa". O jornalista destaca as obras do sistema viário nesse processo de modernização:

> Rasgam-se novas avenidas e, nesse particular, se salienta a Avenida Getúlio Vargas, ora em vias de acabamento. Prédios antigo são demolidos. Ruas estreitas são alargadas.[...]
>
> Atualmente, a frase 'O Rio civiliza-se' foi substituída pela 'O Rio moderniza-se'.

O ordenamento do fluxo pela metrópole era visto tanto no Rio Janeiro quanto em São Paulo, como ponto principal das reformas urbanas (ABREU, 1987; CARPINTÉRO, 1998). Tal organização viária garantiria uma modernização ordeira, visando uma metrópole racional. Ambos os planos em execução tinham à frente prefeitos que se mantiveram durante todo o período do Estado Novo (1937-1945)e que se destacaram por uma atuação sobretudo técnica, voltada para as obras públicas. Não se pode deixar de pensar na importância da construção do "novo" para esses prefeitos, indicados por Getúlio Vargas, que buscava sobretudo nas cidades a sedimentação de sua atuação política.

---

[76] Depoimento Madrinha Eunice ao MIS-SP, fita 46. 01/07/1981.
[77] Idem

Sendo o Rio de Janeiro a capital e o modelo de uma nova nação, as notícias do carnaval carioca publicadas pela imprensa paulista dão pistas de como as diferentes modernizações urbanas influenciavam os festejos momescos de São Paulo. No Carnaval de 1942, foram publicados a charge [IMAGEM 2.3] e samba abaixo:

Vão acabar com a Praça 11!
Não vai haver mais escola de samba
Não vai
Chora o tamborim!
Chora o Morro Inteiro:
Favela! Salgueiro!
Mangueira! Estação Primeira
Guardai os vossos pandeiros
Guardai
Porque a escola de samba
Não sai
Adeus minha praça 11. Adeus
Já sabemos que vais desaparecer
Leva contigo nossa recordação
Mas ficarás eternamente em nosso
coração
E algum dia nova praça nós teremos
E o teu passado contaremos.

O samba acima é de autoria de Herivelto Martins e Grande Otelo (HIRANO, 2013, p.178). Não houve uma nova Praça, como sabemos, mas algo da Praça Onze passou para a Praça da Sé. A Praça Onze, e a avenida que a substituiu, foram formadas pelo encontro de práticas de muitos lugares. Essa implosão de espaços que enchiam a vista das populações urbanas do período era por vezes comparada pela imprensa a uma “máquina de guerra”, sobre a qual falaremos a seguir.

O centro sob ataque: a blitzkrieg bandeirante de Prestes Maia

> Afim de realizar os vastos planos traçados, o sr. Prestes Maia convulsionou a cidade inteira.
>
> Suas realizações estupendas começaram a surpreender as retinas dos paulistas.
>
> A avenida 9 de Julho, a Avenida Circular [anel de irradiação], a Praça do Patriarca, o [estádio do] Pacaembu, o Viaduto, a Avenida Anhangabaú, etc.
>
> Mas ele não para. É um verdadeiro bandeirante urbano.
>
> Jornal *A Platea* 17-06-1941.

As novas construções dessa cidade que buscava imprimir "nas retinas" dos paulistanos uma imagem de metrópole moderna eram sistematicamente relacionadas a grandes períodos ou a nomes da História. Mais uma vez é possível perceber a referência ao bandeirante, como aquele que domina a cidade e a sujeita a sua vontade. Mas não apenas a imagem do bandeirante é mobilizada no texto acima, mas em vários momentos encontram-se comparações entre as reformas do centro e os conflitos da Segunda Guerra Mundial.

> A guerra estava nos discursos oficias, na imprensa e na publicidade, nas conversas e nas pequenas intrigas do cotidiano, preenchendo o imaginário de uma cidade já inteiramente inserida no contexto mundial dos anos 1940. Os habitantes de São Paulo perguntavam-se se acontecimentos banais e pequenas alterações do cotidiano eram ou não consequência da guerra na Europa. Aborrecimentos como o sumiço temporário dos açucareiros no balcão do cafezinho, em consequência do aumento no preço, eram atribuídos à guerra e à relativa escassez imposta pela conflagração. (CYTRYNOWICZ, 2004, p. 441-2)

Como podemos ver na [IMAGEM 2.4], o jornal mobiliza a estratégia alemã de *Blitzkrieg*, ou guerra-relâmpago, que consistia na coordenação das três forças armadas em um ataque rápido com o objetivo de romper as linhas do inimigo e permitir o avanço de tropas de infantaria. Também há a comparação dos limites do centro da cidade com a *Linha Maginot*, linha defensiva francesa composta por fortificações e que acompanhava a fronteira desse país com a Alemanha; o rompimento da linha pelo exército alemão na primavera de 1940 marca o início do domínio nazista sobre o território francês (KITCHEN, 1993). Por fim, a notícia sobre as reformas urbanas é colocada logo abaixo de uma manchete sobre a queda de aviões britânicos. Não se pode deixar de notar a perspectiva positiva que o jornal tinha sobre a

estratégia desenvolvida durante o regime nazista. Se tratando de uma notícia de 1941, ou seja, de um período anterior à entrada do Brasil no conflito e quando o Estado Novo ainda se aproximava mais do Eixo do que dos Aliados, isso é compreensível, já que a linha editorial do jornal seguia os rumos da política nacional.

Não apenas as retinas, como a notícia acima enfatiza, mas também os tímpanos dos paulistanos eram surpreendidos pelas reformas. O trecho abaixo traz alguns elementos dos tormentos sonoros impostos pelo Plano de Avenidas:

> É um martírio inconcebível!... Nem Torquemada, o sinistro supliciador inquisitorial, nem o mais cruel dos supliciadores chineses, nem a mais inumana harpia seriam capazes de inventar um engenho como esse que, agora, anda a pôr em pandarecos os nervos dos habitantes do centro paulistano, manejado pelos construtores de arranha-céus.
>
> O bate-estacas ainda irá para a História como o mais terrível dos inventos destinados a enlouquecer a humanidade. É um monstro de aço, que urra como um leão enjaulado; um mastodôntico engenho capaz de destrambelhar os nervos do próprio Gandhi. [...]
>
> E a gente paulistana tem que suportar estoicamente o tormento, por meses e meses, sem tréguas, por que assim o exigem o progresso e a grandeza arquitetônica da urbes de Anchieta[...]
>
> Diante de tanto barulho destrambelhador de nervos pacíficos, a gente chega a invejar a 'paz' reinante nas casamatas das linhas Maginot e Siegfried.
>
> Jornal *Diário Popular* 26-10-1939

O bate-estacas, esse martelo moderno, é um equipamento de uso corrente na engenharia civil que visa à fixação de uma estaca de concreto, metal ou madeira, que servirá de alicerce para um edifício. Essa estaca é fixada em uma das pontas e suspensa manualmente ou por meio de um motor a diesel até determinada altura, em seguida é solta até tocar o solo. Esse procedimento é repetido diversas vezes até que a estaca tenha sido cravada na profundidade desejada. O nome Torquemada refere-se ao inquisidor espanhol Tomás de Torquemada (1420- 1498), conhecido como o “martelo dos hereges” e responsável por mais

de duas mil execuções nas fogueiras do Santo Ofício[78]. A estaca pode chegar a pesar muitas toneladas, o que nos permite imaginar que até o pacifista indiano Mahatma Gandhi (1883-1948), cujos protestos eram tema de numerosas notícias no jornal, ficaria com os nervos "destrambelhados". Novamente trata-se de uma reportagem que toma imagens da Segunda Guerra para construir o texto. Dessa vez além da *Linha Maginot*, a *Linha Siegfried*, linha defensiva alemã oposta à Maginot, é trazida ao leitor.

Não se pode deixar de comparar essa visão das reformas urbanas como martírio cotidiano com as críticas feitas por Richard Morse ao Plano de Avenidas e à sua implantação:

> O Plano de Avenidas (1930) enfeitou a fórmula com uma profusão de citações em línguas estrangeiras e fotografias de São Paulo e das principais cidades do mundo. Havia também esboços da futura metrópole, uma mistura de Roma no tempo de César, de Paris no tempo de Luís XIV e da moderna Nova York. Representavam-se viadutos oprimidos sob o peso de maciços arranha-céus; palácios sombrios e imponentes dominando vastas esplanadas; e uma espantosa miscelânea de arquitetura enfeitada, sem estética, incluindo até um estilo chinês. O plano, conhecido, creio, dos arquitetos paulistanos como *Divina Comédia*, foi seguido em 1945 por um relatório mais restrito, *os Melhoramentos*, conhecido como *Purgatório*. (MORSE, 1970, p. 70)

Vemos então como as reformas do período constituíam-se como parte da paisagem sonora da metrópole e em especial do centro. Não mais ouvimos os barulhos de crianças jogando futebol na rua, ou os ensaios dos cordões carnavalescos em salões alugados, nem mesmo as brigas nos cortiços entre espanhóis, italianos, negros, judeus e sírios. O que se observa aí é a proeminência de sons mecânicos, repetitivos: a picareta, a britadeira, o bate-estaca, o bonde, o automóvel. A [IMAGEM 2.5] é eloquente pois que retirada de uma notícia que informava a preocupação com os ruídos que cercam o homem moderno daquela época.

Qual música e quais sons sobreviveriam em meio a essas ruidosas reformas? Na seção seguinte, veremos como a reformas e seus ruídos constituem apenas parte da paisagem cotidiana, marcada pelo convívio conflituoso de diferentes tempos.

---

[78] *The inquisition: a History* (THOMSETT, 2010, pp. 147-176).

Novos tempos para velhos lugares: "Eu não sou relógio da Praça da Sé"

Junto aos automóveis, pedestres, ambulantes, engraxates, bondes, vendedores de jornal e construções, nota-se uma presença incômoda na Praça da Sé: os relógios. Suportes de anúncios publicitários e antigos pontos de encontro, esses relógios estão constantemente atrasados. "Chegou à Praça da Sé 3 minutos antes de partir da Praça Antônio Prado" ironizava o jornal *A Platéa* em 30-05-1941.

Os jornais denunciavam também que os paulistanos aguardavam o bonde, amontados sobre os ineficientes marcadores do tempo [IMAGEM 2.6]:

> Pode-se dizer que a maior causa dessa forte aglomeração, que faz as senhoras acompanhadas de crianças sofrerem toda a sorte de incômodos, reside no fato de terem posto ali um relógio sem estética e pouco útil.
>
> Quantos metros ocupará a sua larga, enorme base, toda cheia de degraus por onde se 'empoleiram' os que esperam o bonde, sabendo que correm o perigo de serem atingidos pela parte traseira dos veículos, quando estes fazem a curva? Ocupa, sem dúvida, muitos metros quadrados. É um espaço precioso, principalmente naquele ponto, onde o espaço vale ouro. [...]
>
> Um dos entrevistados comenta:
>
> - A urbes tem problemas enormes a resolver. Este é um dos pequenos. Que faz numa cidade de um milhão de habitantes, de ritmo tão moderno esse relógio feio e tão desgracioso?
>
> Jornal *Diário Popular* 16-01-1938

Os relógios seriam removidos quando da remodelação da Praça da Sé, mas foram objeto de reflexão de Henricão, personagem que conhecemos no bairro do Bixiga como um dos fundadores do bloco carnavalesco Vai Vai. Ele conta que foi a um salão de dança (sobre o qual falaremos mais adiante), chamado Palmares. Nesse local, conheceu uma 'cabrocha' e marcou um encontro com a moça no dia seguinte, embaixo de um dos relógios da Praça da Sé. Conta também que no mesmo dia do encontro, passou na oficina mecânica de um amigo, que desamassou a lataria de um automóvel modelo Packard, de cor azul. O encontro desses dois

eventos deu a Henricão a ideia de compor em parceria com Rubens Campos o samba “Não Faça Hora Comigo”:

Não faça hora comigo
Que eu não sou relógio da Praça da Sé
Não faça hora comigo
Que eu não sou relógio da Praça da Sé

Sou doce, não sou de açúcar
Sou pretinho, não sou café (não é?)

Não faça hora comigo
Que eu não sou relógio da Praça da Sé
Não faça hora comigo
Que eu não sou relógio da Praça da Sé (não é?)

Pois é, tá tudo azul (não está?)
Está legal (não está?)
Eu não vim fazer hora
Senão pode ser, eu vou-me embora
(HENRICÃO, 2000, faixa 13)

Essa cidade de Packards e relógios que impedem o trânsito tinha sua paisagem marcada sobretudo pelos contrastes. Buscando imagens em metrópoles modernas como Viena, Paris, Berlim e, principalmente, na americana Chicago, São Paulo se constituía entre projetos e a implantação de um ritmo quase sempre descompassado:

> São Paulo toda se agita atualmente numa febre de arranha-céus que vão transformando rapidamente a urbes piratiningana em uma nova rival de Chicago.
>
> A iniciativa particular segue, "pari-passu", o ritmo oficial, erguendo no centro citadino majestosos edifícios, de linhas arquitetônicas magníficas.
>
> São Paulo é, porém, a cidade dos contrastes. Ao lado dos monumentais edifícios, encontram-se feios pardieiros, alguns ainda dos remotos tempos coloniais, com seus largos beirais e as suas fachadas típicas,

> como um protesto do passado carranca, contra a febre do modernismo que nos obriga a procurar nas alturas o espaço que já vai minguando cá embaixo.
>
> Esses documentos vetustos de uma arquitetura caduca aí estão, para enfeiamento da cidade. Eles contrastam horrivelmente com os grandes e majestosos edificios modernos, como pigmeus encolhidos ao lado de gigantes orgulhosos.
>
> Felizmente, porém, temos homem ao leme da nau piratiningana. O senhor Prestes Maia, por certo, não tardará muito em fazer a picareta civilizadora cair de rio sobre esses venerandos pardieiros, que tanto enfeiam a cidade.
>
> *Diário Popular* 03-08-1939

No mapa 4, destaquei a localização da prefeitura, localizada à rua Libero Badaró. Trajeto do Corso durante o carnaval e do comércio de luxo da época, a rua abrigava também o centro administrativo além de ser o quartel general de Prestes Maia. O paço municipal estava instalado em um dos palacetes Prates, construídos no início do século XX pelos engenheiro Samuel das Neves e seu filho, o arquiteto Cristiano das Neves. O nome da edificação homenageia o Conde Eduardo da Silva Prates (1860-1928), o maior proprietário de imóveis durante a execução do Plano Bouvard que construiu o Parque do Anhangabaú. Assim como Antônio Prado, que encontramos na Barra Funda, Prates foi um dos principais nomes na urbanização da cidade na virada do século XIX para o XX. Prates, Prado, Bouvard, e os efeitos de suas obras, representavam essa cidade antiga, da república "velha" e que precisaria ser superada pelos impulsos metropolitanos. Prestes Maia não conseguiu, ao final dos oito anos de gestão, realizar a construção de um de seus maiores projetos: um novo edifício para o paço municipal. Porém, ao compararmos o Palacete Prates ao projeto do escritório Ramos de Azevedo, trazemos outro exemplo dessa cidade planejada que convivia com uma renitente cidade antiga [IMAGEM 2.7].

O fluxo constante que marcou o advento da urbanização no mundo ocidental com a constituição de diversos tipos urbanos - como o flanêur, o dandy, o homem da multidão, entre outros - o transeunte deve ser pensado ao lado das formas arquitetônicas e urbanísticas que o recebem e também o produzem (FREHSE, 2011). Vemos no excerto acima como o grande problema do período era esse convívio insistente de formas modernas, como o arranha-céu, com pigmeus caducos, como as casas em estilo colonial. Novamente, as metáforas fluviais funcionando a todo vapor, mesmo ao se falar sobre os centros da cidade, que já haviam sido purificados dos rios. Prestes Maia é comparado a um navegante - lembremos da sua Ponte às Bandeiras, da retificação do Tietê e da luta contra a insalubridade das várzeas - que civilizará

a cidade por meio de uma picareta destruidora de formas coloniais persistentes. No entanto, a paisagem cotidiana do período é rica nesse tipo de exemplo.

A [IMAGEM 2.8] apresenta dois momentos absolutamente distintos, informando sobre um terceiro ainda mais diverso. A fotografia da direita apresenta quatro pessoas: dois homens sentados à soleira da porta enquanto outros dois sobem ou descem as ruas São Francisco e José Bonifácio. Fraya Frehse destaca nessa fotografia de Militão de Azevedo a dimensão da permanência. Inspirados por essa análise (FREHSE, 2016, p.111), podemos nos voltar para uma fotografia presente no Plano de Avenidas na qual o fotógrafo posicionou-se, setenta anos depois, no mesmo ponto. Os operários ao lado esquerdo da fotografia estão provavelmente removendo o paralelepípedo para a colocação de asfalto; por fim, um automóvel que sobe a rua São Francisco. Vemos a mesma casa da primeira fotografia que teve um novo piso construído sobre ela e, ao fundo, a estrutura do edifício Saldanha Marinho que se levantava, ainda vacilante, sobre aqueles pigmeus circundantes. Além desses pontos, cabe destacar o fato de que se trata de uma fotografia de 1930 que compõe um projeto de intervenção urbanística, cujo foco principal é a circulação. O centro dessa cidade projetada e praticada nos anos de 1938 a 1945 era o de um espaço em obras, de remoção dos pedestres e das diferentes possibilidades de permanência. No entanto, há alguns usuários dessa cidade que parecem praticá-la de modos um pouco diversos.

Modos de fazer e fazer-se na cidade em construção

Os salões de baile eram espaços importantes de sociabilidade do período e congregam tanto o samba, quanto outros gêneros, seja a valsa, para os clubes da elite negra, ou o ‘charleston’ e o ‘foxtrote’. Há referências a salões em diversas vias do centro: ruas 25 de Março, do Carmo, Quintino Bocaiúva, Florêncio de Abreu, na Praça da Sé e, como vimos no antes, no Largo dos Piques. Mas como “sair para dançar” era uma das principais atividades de lazer do período, os espaços destinados a esse fim não se limitavam ao centro, espalhando-se para os bairros: o Salão Royal na Barra Funda e os bailes promovidos pelo Vai Vai, em diferentes pontos do Bixiga. Eles podiam funcionar também nos pisos superiores de cafés e padarias. Talvez um dos exemplos mais impactante do efeito das reformas sobre esses locais de música e dança tenha se dado com a destruição da Praça do Carmo para construção de parte do “anel de irradiação” previsto pelo Plano Prestes Maia.

Na rua Formosa, sob o Viaduto do Chá, havia um salão de baile da sociedade recreativa “ Campos Verdes”, localizado no piso superior de uma confeitaria. No final de 1942, houve um grande desabamento que feriu cinquenta frequentadores e acabou ocasionando a morte de um dos frequentadores:

> O desastre que se verificou ontem, num salão de baile, instalado nos altos da Confeitaria e Padaria Formosa, na rua do mesmo nome, [número] 419 e o resultado do acúmulo de pessoas que se reúnem em prédios, que desde há muito deviam ser demolidos e isto porque sua construção é antiga e não oferecem a mínima
>
> No salão em apreço, a sociedade "Campos Verdes" realizava seu baile habitual, para o qual tinham acorrido inúmeros bailarinos, particularmente de cor, que não perdiam as contradanças que eram executadas por uma banda. Em consequência do calor enervante que fazia muitos dos convidados, para mitigar a sede proveniente do esforço e também provocado pela promiscuidade, haviam se refugiado no compartimento da consumação de bebidas. Nada menos de umas sessenta pessoas ali estavam e não esperavam de forma nenhuma que sua alegria se transformasse em angústia e sofrimento. Cerca das 23 horas e 15 minutos, no momento em que o 'Jazz' atacava uma das músicas de dança mais desenvolta, é que o soalho do 'buffet ruiu [...]
>
> *A Platéa* 30-11-1942

O jornal, como parecia ser de praxe no período, lista os nomes das vítimas, informando endereço, estado civil e idade. Como as informações esses espaços são bastante raros na literatura (principalmente uma caracterização mais detalhada do que ocorria nesses salões), tomou-se essa lista como um instrumento para indagar de onde vinham essas pessoas que buscavam esse salão, muito semelhante aos referenciados por praticantes do samba do período. . Descobri, assim, que a idade média dos feridos era de 25 anos, sendo a sua maioria solteiros e habitantes de diversas pontos da capital, mas principalmente dos bairros do Bixiga (9) e Barra Funda /Campos Elíseos (6).

Os músicos das orquestras chamadas de Jazz pelo jornal estavam à espera de emprego na parte de trás da Praça da Sé [IMAGEM 2.9].

> O passeante do centro encontra, frequentemente, aglomerações e grupos de que, pela pressa, não pode descobrir a causa real. Muitas vezes indaga ligeiramente, dá de ombros e passa, nessa febre de caminhar que o nosso povo tem, para aproveitar integralmente as horas do dia. [...]

> Exatamente isso o que acontece com uma aglomeração enorme que se nota todas as tardes na Praça da Sé, junto às escadarias da Catedral, do lado do Palácio da Justiça, quase na rua Felipe de Oliveira. [...]
>
> Na realidade, são honestos músicos de "jazz band", à espera de serviço. Têm esse costume há muitos anos. Antigamente, reuniam-se na Avenida São João, de onde foram enxotados pela polícia, sob a razão de que constituíam estorvo ao trânsito; de lá mudaram-se para a rua Libero Badaró, onde se verificou nova expulsão e, agora, encontram-se naquele trecho da cidade, onde não embaraçam a circulação de pedestres ou veículos, aglomerando-se inofensivamente todas as tardes.
>
> São muitos, chegam a uma centena. Aparecem às dezesseis horas, mais ou menos, permanecendo durante duas ou três horas à espera de possíveis fregueses. Há entre eles alguns contratantes, aos quais os pretendentes se dirigem para entendimentos. Combinando o serviço, o contratante avisa os seus homens e aquela turma se retira [...]

O excerto acima e a [IMAGEM 2.9] representam um pouco a nova realidade dos instrumentistas na cidade. Um dos primeiros efeitos da popularização do rádio e a hegemonia da canção urbana nos meios de comunicação foi a colocação dos pianistas, trompetistas e tantos outros na posição de acompanhamento; "honestos músicos de jazz band" que poderiam tocar qualquer gênero musical dançante nos salões de baile espalhados pelo centro da cidade.

Não se deve depreender da classificação de "Jazz Band" que esses músicos executavam predominantemente o gênero jazz ou mesmo que tinham em suas formações certos instrumentos, mas sim que, devido à chegada maciça de filmes, discos, cartazes e diferentes imagens e sons dos EUA, proliferam-se conjuntos instrumentais que se denominam dessa forma.

> Serenatas aguardadas com religião e pontualidade. Por todos os bairros, jovens operários às ruas e sob as janelas de famílias conhecidas ou à porta da bem-amada de um dos componentes do grupo, tocavam e cantavam com garbo, com elegância, derramando tonalidades pingadas de neblina...
>
> Hoje... jazz barulhento em sociedades dançantes. Estridular no silêncio da madrugada, recitais exóticos, contorções simiescas [...]
>
> Jornal *A Platéa* 1940

Alberto Ikeda apresenta um texto de Mário de Andrade, já nos anos 20, sobre a proliferação dessa denominação para designar qualquer grupo que possua "dois ou três instrumentos de percussão" (ANDRADE apud IKEDA, 1988, p.86).

Não apenas os gêneros estadunidenses dominavam os salões de dança da época, mas várias representações do Brasil eram produzidas para consumo no exterior. Diversos filmes

são produzidos no contexto da política de boa vizinhança de Roosevelt. Pode-se citar os filmes de Walt Disney, *Aquarela do Brasil* (DISNEY, 1942) e *Você já foi à Bahia* (DISNEY, 1944), nos quais são mobilizadas músicas de Ary Barroso, Dorival Caymmi e Carmem Miranda. Esses dois filmes têm como protagonista o papagaio Zé Carioca (Joe Carioca), estereótipo do malandro carioca, cuja voz foi eternizada pelo multi-instrumentista José do Patrocínio Oliveira (1904-1987)[79].

Essas imagens veiculadas pelo cinema e que tinham no samba um dos elementos que compunham a "brasilidade" encontravam na figura de Carmem Miranda, um dos símbolos mais importante. Sobre as aproximações entre a produção musical e cinematográfica de Carmem Miranda e a "política de boa vizinhança" entre Roosevelt e Vargas, afirma Tânia da Costa Garcia:

> A carreira da baiana estilizada na terra do Tio Sam transcorreu paralelamente à Política de Boa Vizinhança, que, em agosto de 1940, assumia feições definitivas com a criação do *Office of the Coordinator of Interamerican affairs*- órgão criado pelo governo Roosevelt [..] O Birô Interamerican, como ficou conhecido o Office, elegeu o cinema como um dos meios mais eficazes para promover uma aproximação favorável aos interesses estadunidenses na América Latina. (GARCIA, 2004, p.14)[80]

Um exemplo da mobilização de símbolos nacionais com o objetivo de divulgar uma imagem positiva da cidade de São Paulo nos Estados Unidos pode ser encontrado na composição do filme *São Paulo* (OCIAA, 1943), produzido pelo Birô. O filme, de cerca de quinze minutos, é um relato ufanista da grandeza de São Paulo. A produção destaca diversas obras do prefeito Prestes Maia, como a Biblioteca Municipal [Mário de Andrade], o Estádio Municipal [do Pacaembu] e a Ponte das Bandeiras. Utiliza uma trilha sonora e uma narração que guiam o espectador pela cidade para explicar espaços apresentados na tela. A tradição,

---

[79] Outro Zezinho do Banjo. Curiosamente, o papagaio Zé Carioca recebeu a voz de um paulista de Jundiaí. Zezinho foi auxiliar de biblioteca do Insituto Butantan, atividade que conciliou com a profissão de músico durante toda a sua ascensão no mundo do rádio até que juntou-se ao Bando de Lua- em um gravação na Rádio Record- e foi morar nos EUA, em 1939. Acervo Digital do Violão Brasileiro. Disponível em: http://www.violaobrasileiro.com/dicionario/visualizar/zezinho-jose-do-patrocinio-oliveira. Sobre as relações culturais Brasil-EUA conferir Santos (2002) e também o livro de Tota (2000; 2014).

[80] No período de 1938 a 1945, Carmem Miranda atuou em 10 filmes e gravou mais de dez discos. Mais abaixo veremos como essa figura permeia a memória musical do período, influindo na formação dos músicos (CASTRO,2010).

representada pelas igrejas católicas e monumentos nacionais, alia-se ao que há de moderno, sobretudo a arquitetura, a multidão nas ruas e a ciência, esta última retratada por meio de uma cena de extração de veneno no Instituto Butatan. Pode-se destacar a preocupação de *São Paulo* (OCIAA, 1943) em mostrar a pauliceia como parte de um Brasil novo, integrado e moderno.

O primeiro momento em que a música é mobilizada no filme se dá em um trecho no qual é apresentada a rua Libero Badaró, ao mesmo tempo em que ouvimos os primeiros acordes de *O Guarani* de Carlos Gomes, assim como trechos do programa de rádio *Hora do Brasil*. Em um segundo momento, a música se faz presente por meio de breve referência ao samba: após apresentar o Theatro Municipal, lugar onde "se pode ouvir as melhores óperas do mundo", o narrador informa que também é possível ouvir e dançar samba em um dos muitos *intimate clubs* da cidade. Os trechos destacados na [IMAGEM 2.10] são acompanhados pela melodia de *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso. Não há nenhuma referência ao espaço onde ocorre o baile nem aos músicos que compõem a orquestra, mas está pressuposto que São Paulo é terra de trabalho, no espaço público, e "samba e pandeiro" na esfera privada. Percebe-se aqui outra versão da oposição entre quintal e sala sobre a qual nos falava Geraldo Filme quando passamos pelo Bixiga: tanto a sala quanto o salão de baile eram os espaços do samba moderno. No entanto, se no caso do espaço doméstico o samba antigo e o batuque encontravam acolhida no quintal junto aos velhos, nessa nova paisagem cotidiana, as ruas e avenidas são locais apenas de fluxo e trabalho.

Além do Teatro Municipal, muitos outros teatros de perfil distinto se fazem presentes no centro da cidade como espaços de lazer, sobretudo popular e musical. Virgínia Bessa (2012) indica a importância do teatro musicado como um dos principais meios de divulgação da canção popular até 1935, ano que o rádio passaria a dominar essa difusão. Um dos gêneros do teatro musicado, já apresentado quando analisamos a peça "Uma Gafieira no Bixiga"; trata-se da opereta, mas com ela também dividiam espaço das salas de espetáculo a burleta e o teatro de revista[81]. O samba compunha esse heterogêneo conjunto de gêneros musicais e era executado durante as apresentações de peças teatrais. Nesse sentido, uma das proposições de Bessa nos interessa sobremaneira: a dos personagens-tipo - o malandro, o caipira, a baiana, o português, entre outros - enunciadores do teatro musicado, e de como eles foram, ao longo do

[81] A revista era um gênero teatral popular no Brasil do século XIX. Levava esse nome, pois apresentava uma resenha dos principais eventos do ano. Dividida em quadros, essa resenha era expressa por meio da comicidade e a enunciação era feita por personagens-tipo. Já a burleta, outro gênero, tinha um enredo mais complexo, marcado por eventos burlescos (hilários) e um final feliz (BESSA, 2012, p. 76 e p. 112)

tempo, incorporados à canção regional. Isso nos ajuda a compreender a circulação de modelos no teatro e posteriormente no rádio aos quais muitos dos praticantes do samba em São Paulo buscavam se aproximar.

Seu Nenê (1921-2010), fundador da escola que leva o seu nome na Vila Matilde-bairro que guarda muitas semelhanças com o Bixiga e com a Barra Funda - relata um passeio feito no final da década de 1930 com seu irmão Sebastião ao centro da cidade, quando assistiria a uma apresentação de Paulo da Portela no Teatro Santana[82]. Nesse relato, ele conta um encontro inesperado em um bar nas proximidades do teatro, que teve imensa influência em sua trajetória no samba e no carnaval:

> Nós éramos rapazes de dezoito, dezenove anos. Isso era [19]39. O Bastião [irmão] me falou:
>
> Vamos ver o Paulo da Portela no Teatro Santana?
>
> Ele me mostrou no jornal, acho que era A Gazeta:
>
> 'No Teatro Santana: Francisco Alves, Anjos do Inferno, Araci de Almeida, Carlos Galhardo, Teodorico Soares e Paulo da Portela com a escola de samba do morro.'
>
> A gente pensava que ele ia descer do morro, naquela hora, para apresentar.
>
> Quando a gente ia numa festa, saía de casa cedo. Nós tínhamos que pegar o bonde. Pegávamos o bonde no Largo da Concórdia [Estação do Norte] para ir até o Teatro Santana.
>
> Bastião me perguntou:
>
> -Que trem nós vamos pegar? Se a gente pegar o trem das seis, vamos chegar às sete horas no Brás, até pegar o bonde vamos chegar às oitos horas e de repente já começou.
>
> Apesar de estar escrito que começava às oito e quarenta.

Os dois decidem pegar o trem das cinco horas e chegam no Teatro Santana às seis e meia. Essas duas horas de antecipação, os forçaram a esperar em um bar nas proximidades, onde tomaram café. Eles queriam mesmo ver o Chico Alves, mas a possibilidade de ver o Paulo da Portela "descendo o morro" em pleno palco, os animava.

Essas apresentações de samba no interior dos teatros parecem ter sido frequentes já que é possível localizar diversos anúncios como o que está na [IMAGEM 2.11]. Nele vemos o nosso já conhecido Henricão e todos os "garotos do Estácio": Gilberto Alves, Alcebíades

[82] Todo o relato que se segue está no Depoimento de Seu Nenê ao MIS-SP.12/05/1981.

(Bide), Armando Marçal, Heitor dos Prazeres. Também consta aí o nome de Paulo da Portella que, sem dúvida, foi confundido pelo jornal com o compositor e maestro Raul Portela. O anúncio erra também ao separar por um hífen Alcebíades e Barcellos, já que se trata do nome e sobrenome de Bide. Vale observar que o preço de dois mil réis para a seção geral era o mesmo valor do preço do ingresso para a arquibancada mais barata no dia da inauguração do Estádio do Pacaembu que ocorreria em abril do mesmo ano[83].

Durante a espera mencionada acima por S. Nenê, um homem, negro como eles e um pouco mais velho, aproximou-se pedindo um cigarro. Como Seu Nenê nunca fumou, disse que não tinha. O homem compra o cigarro no bar em que estavam e puxa conversa com eles. Oferece um café aos dois e começa a falar sobre o tempo. Era Janeiro e ele comentou que quando em junho do ano anterior havia estado ali para "fazer um show", fazia um "frio danado". O desconhecido se despede e eles ficam mais algum tempo no bar até que resolvem entrar no teatro.

Seu Nenê lembra da apresentação de Teodorico Soares - "altão, um filho de italiano" - e da propaganda da Rádio Cosmos, que financiava o evento com o apoio de um remédio para dor de cabeça. Teodorico Soares cantou uma valsa; outro cantor apresentou um samba-canção de Carlos Galhardo, "Garota Bonita", com o "violão comendo":

Garota bonita que anda a procura da felicidade
Não vá se fiando na sua beleza e na mocidade
A vida é uma mentira e o amor uma ilusão
Garota bonita muito cuidado com o seu coração

Fuja sempre do amor não se deixe prender
O amor é feito de dor e só nos faz sofrer
Ouça a voz da razão é um amigo quem diz
Feche o seu coração se você quiser ser feliz

Aquele samba o "arrepiou". Então, começou a apresentação do "Carnaval", com abertura de Paulo da Portela. Quando o sambista é anunciado e surge no palco, Nenê toma um

[83] Venda de ingressos para a inauguração do Estádio Municipal. Arquibancada de 1ª – numerada. 8$000; Arquibancada de 1ª – sem número 5$000; Arquibancada de 2ª. 3$000; Arquibancada de 3ª 2$000. *O Estado de S. Paulo* 20-04-1940.

susto: “Bastião, é o cara que tava falando com a gente na rua!”. Em seguida, Paulo da Portela apresenta de forma didática “o que é uma escola de samba”. A continuação do relato é a descrição da apresentação na qual Paulo da Portela ensina aos espectadores o padrão rítmico denominado por Carlos Sandroni (1997) de *paradigma do Estácio*: uma sequência de três colcheias seguidas por uma colcheia pontuada, duas colcheias, e uma colcheia pontuada no final. Ao longo da apresentação foram introduzidos outros instrumentos: cuíca, pandeiro, um prato de louça - cumprindo a função do reco-reco- e trombone.

Ainda com relação a Seu Nenê, podemos destacar em seu depoimento uma memória pródiga que nos ajuda a entender a paisagem sonora na qual ele estava imerso no bairro e que, certamente, tinha em mente ao ir em busca de Paulo da Portela e do “samba do Morro”. Relata que quando criança, na escola que frequentava com seus irmãos, houve uma espécie de show de variedades com apresentação dos alunos. Lembra que alguns apresentaram modinhas italianas, mas como ele e os irmãos “tinham cavaco e violão” foram convocados a apresentarem sambas de sucesso como *Canjiquinha quente* (Carmem Miranda, 1937), *Samba e o tango* (Carmem Miranda, 1937) e *Minha Palhoça* (Silvio Caldas, 1935)[84].

Essa informação aparentemente dissociada da anterior sobre a ida ao Teatro Santana é importante para ponderarmos outra fala do mesmo Seu Nenê, na qual ele afirma que não tinha tempo para ouvir rádio; o que pode indicar que ele e seus irmãos tenham tido contato com as músicas por meio dos *filmes musicais* – com os quais Carmem Miranda construiu sua carreira - e que enchiam as salas de cinema do centro. Também pode-se elucubrar sobre a circulação dessas sonoridades modernas na paisagem da cidade e sobretudo dos bairros, mesmo que a pesquisa de Donald Pierson, considerada no segmento anterior, mostre que o rádio não era presença forte nos bairros pobres da cidade.

Em outro ponto não muito distante do Teatro Santana, encontramos o Teatro do Cassino Antarctica. Em um espetáculo de variedades de setembro de 1940, houve uma apresentação dos Águias da Meia Noite, grupo de Zezinho da Casa Verde que havíamos encontrado na Barra Funda

Espetáculo de variedades no Cassino Antarctica

Já se encontram à venda os bilhetes correspondentes ao espetáculo de variedades que se realizará domingo às 20 horas e 45 minutos, no teatro

[84] Retirado dos verbetes “Carmem Miranda” e “Sílvio Caldas” do Dicionário Cravo Albin da Música Popular brasileira. Disponíveis, respectivamente, em: http://dicionariompb.com.br/carmen-miranda ; http://dicionariompb.com.br/silvio-caldas

> da rua Anhangabaú. O programa compreenderá os números de canto e dança regionais de maior êxito nos países das duas Américas e de Portugal, a cargo de aplaudidos artistas ora atuando nos teatros, cassinos e estações de rádio desta capital e de Santos. [..]
>
> Dentre os artistas que figurarão no espetáculo se destacam o popular Abdula, prof. Barreira e Nadja, Irene Coelho, Quincas Gonçalves, Aurélia Mendes, Manuel Coelho, Roberto José, Rubens Correia, Celia Baianinha, Laurinda Assunção e os **Águias Da Meia Noite**.
>
> Jornal *O Estado de S. Paulo* 10-09-1942- negrito meu

Além do burburinho dos instrumentistas à espera de emprego e do teatro musicado, talvez fosse possível ouvir o chiado dos aparelhos de rádio que vinham, ano a ano, tornando-se populares nas casas paulistanas:

> Houve um tempo que foi terminantemente proibido encher as ruas da cidade com músicas de discos. Os estabelecimentos que negociavam com rádios deviam ter uma câmara própria para esse fim. Tudo correu muito bem. Mas agora os rádios e vitrolas voltam a surgir por toda a cidade, inundando o espaço com as músicas mais diversas. Ouvem-se nos cafés, nas casas de música, em toda a parte, com grande tormento das pessoas que trabalham nas proximidades.
>
> *Diário Popular* 03-10-1940 p. 3

Esses espaços de venda de aparelhos de rádio, como os referidos na [IMAGEM 2.12], são importantes para que compreendamos as materialidades que sustentam a circulação do samba e outras formas de canção. Como vimos, o rádio era um dos meios de acesso dos habitantes dos bairros às novidades musicais, se espalhando por toda a cidade. A historiadora Camila Gonçalves encontra em suas pesquisas o "basbaque de vitrola", um tipo urbano dos anos 1930 que circulava pelo centro, em busca da música emitida pelas lojas de vitrolas e discos (GONÇALVES, 2006). Os rádios estavam também nos automóveis que circulavam pelo centro, como podemos ver na [IMAGEM 2.13]. O Gasogênio do anúncio da [IMAGEM 2.13] era uma das muitas marcas da Segunda Guerra Mundial no cotidiano da metrópole. Esse equipamento, semelhante a um grande botijão de cozinha acoplado à parte traseira do carro,

possibilitava que o gás fizesse às vezes de combustível em lugar do petróleo, já racionado (CYTRYNOWICZ, 2004).

A Segunda Guerra não trouxe apenas escassez e mortes, mas também avanços à custa desses sofrimentos. Os anúncios de rádio se referiam às novidades tecnológicas alcançadas ao longo do período:

> Aguarde os novos Philips que em breve serão lançados. Os aperfeiçoamentos feitos durante a guerra serão agora utilizados na paz [...]
>
> Jornal *O Estado de S. Paulo* 13-11-1945
>
> Com Reprodução Radiônica
>
> Provado pela Guerra, em Terra, no Mar e no Ar...
>
> Chegará a todo o mundo Brevemente!
>
> Dos Céus Rompidos pela Guerra, pelo frio intensíssimo e por choques violentos- das expansões ilimitadas dos oceanos onde vida e vitória dependem muitas vezes de comunicação pelo rádio- nasceram grandes e novos desenvolvimentos na ciência de RADIONICS
>
> *O Estado de S. Paulo* 11-08-1945

Esses aparelhos que se popularizavam, dia à dia, transmitiam programas gravados ao redor do mundo. No centro se encontravam as sedes das principais emissoras de rádio da cidade, entre elas: Difusora, Cruzeiro do Sul, Excelsior, Bandeirante, São Paulo, Record, Cosmos e a Cultura.

O período entre 1930 e 1950 é conhecido como a *"era de ouro do rádio"*, tendo esse meio de comunicação adquirido características bastante distintas com relação aos anos 1920, período de inauguração da radiofonia no Brasil e marcado pelo caráter educacional e elitizante. Nesse novo período destacam-se os cantores em relação aos instrumentistas, hegemônicos no período anterior. Com o advento da gravação elétrica e o início dos shows de calouros nas emissoras de rádio, os mercados radiofônico e fonográfico passam a buscar cantores e cantoras. Os nomes conhecidos da "era de ouro" são em sua maioria formados por artistas que tinham a voz como instrumento de trabalho: Carmem Miranda, Francisco Alves, Orlando Silva, Mário Reis, Aracy de Almeida, Wilson Batista e também Henricão.

> O rádio [...] ao mesmo tempo em que se tornou um vetor de materialização de uma identidade nacional, mesmo que tenha sido forjada num projeto político populista, conseguiu empregar a cultura popular das

> metrópoles como matriz de uma cultura de irradiação nacional. Ao mesmo tempo, por conta do conflito mundial [Segunda Guerra], inseriu a população, mesmo a maioria analfabeta, no contexto internacional, inclusive formando opinião sobre o confronto a partir de uma fonte de informação dirigida e importada. Foi, portanto, uma experiência que inseriu a cultura local, regional, num contexto nacional e internacional, situando tanto uma como a outra, ampliando o espectro de influências mútuas e abrindo brechas para uma hibridização cultural ainda maior [...] (SOUSA JR., 2008, p.86)

Cabe destacar, para os nossos objetivos, a constituição do espaço da emissora de rádio como uma direção possível à profissionalização de cantores, cujas trajetórias têm início nos bairros da cidade. João Baptista Borges Pereira (2001) contextualiza o surgimento das rádios comerciais, nos anos 1930, em um cenário amplo da construção de uma nova cultura nacional e de como certa tradição musical, então entendida como negra, passa a ser mobilizada nesse processo:

> [...] no momento histórico do surgimento do rádio na vida brasileira, desenvolvia-se complexo processo de mudança em padrões estético-musicais, cujo *desideratum* seria a predominância histórica de uma tradição musical em relação às demais que a cultura brasileira então exibia. Essa tradição musical, expressando o estilo de vida urbano em ascensão, estava associada às manifestações 'negras' de nossa cultura. A consagração do novo elemento cultural veio adequar o negro às novas alternativas ocupacionais que iam surgindo em torno da comercialização da música (PEREIRA, 2001, p.29).

Com relação à produção e circulação de discos nas primeiras décadas do século XX, Camila Gonçalves ensina que:

> As empresas fonográficas que atuaram no Brasil entre 1927 e 1942 não produziram gravações de 'música erudita' brasileira. [...] toda a produção nacional era considerada popular pelas gravadoras e pela imprensa especializada, e incluía majoritariamente a música urbana carioca e, em menor quantidade, a música urbana paulistana, gêneros rurais paulistas e nordestinos, afro-brasileiros, gêneros derivados do tango argentino, do fado português, entre outros menos recorrentes. (GONÇALVES, 2006, p. 11)

Ao falarmos do Bixiga nos referimos ao sambista Henricão. O seu caminho no samba começou a partir de um salão de gafieira na rua Florêncio de Abreu que ele frequentava. O dono desse salão "era da casa Sotero e Di Franco" levando discos de grandes nomes da época, como Francisco Alves e Ignácio Guimarães Loyola. Henricão, ele diz, "aprende a cantar" com esses discos. Além disso, se refere a uma ida a um teatro no centro onde viu uma apresentação do mesmo Chico Alves em uma apresentação com Alda Garrido. Esse espetáculo o teria motivado a formar dupla com Risoleta, cantora e instrumentista, que conheceu em um ensaio do Camisa Verde. Em seguida, Henricão começou a trabalhar no programa *Hora X* da rádio Record recebendo depois um convite para ir à *Rádio El Mundo*, em Buenos Aires. Entre 1937 e 1959, grava onze discos como *Só vendo que beleza* (1942), *Dever de um brasileiro* (1943), *Casinha na Marambaia* (1944)[85].

Também no Bixiga encontramos João Rubinato, o Adoniran Barbosa, cuja primeira apresentação na Rádio Cruzeiro do Sul, durante o programa *Hora do Calouro*, se deu com uma interpretação da canção *Filosofia* de Noel Rosa. Em seguida, o famoso seresteiro Paraguassu o convidou para se apresentar na Rádio São Paulo; depois ele vai à Rádio Cultura, por intermédio do violonista Antônio Rago, também do Bixiga. Entre 1935 e 1940, comandaria um programa na Cruzeiro do Sul atuando como cantor e disque-jóquei. Durante a segunda metade da década de 1930, torna-se um famoso cantor de marchinhas carnavalescas, quando realiza suas primeiras gravações em disco. Em 1941, ele assina contrato com a Rádio Record. Ao longo dos anos 1940, Adoniran passa a ser um famoso rádio ator interpretando diversos personagens como Charutinho, Jean Rubinet e Zé Cunversa. Todos estes personagens cômicos davam voz a preconceitos e estereótipos da cidade do período, retratando-a em seus contrastes e contradições. Zé Cunversa, personagem estereotípico de um homem negro, morador da várzea tinha o seguinte bordão: "Eu sô preto, sô brasileiro e passeio na *Rua Direita* quando quisé, me batê ninguém vai!" (MUGNAINI JR.,2002, p.43).

O bordão acima é certamente inspirado nas polêmicas em torno dos usos do triângulo central pela população negra no final dos anos 1940 (MORSE, 1953; CUTI, 1992; MACEDO, 2007)[86]. Sobre o assunto, Paulo Duarte publica, no final de 1947 "Os negros do Brasil" [87],

[85] Depoimento de Henricão ao MIS- SP. 10/08/1981. Fita 51.

[86] Lembremos ainda que quando falamos da Barra Funda nos referimos a um jovem cantor chamado Mário Ramos, nome de batismo de Vassourinha. Ele era contínuo na Rádio Record e por meio desse emprego teve contato com a oportunidade de tentar a sorte em um show de calouros, dando início a uma meteórica carreira musical que se encerraria precocemente com seu falecimento aos 19 anos, causado pela tuberculose (MARCONDES, 1999)

[87] Márcio Macedo (2007) e Elide Rugai Bastos (1988) destacam as reações tanto da imprensa negra quanto de pesquisadores do período a este artigo. No bojo dessas discussões se dará a inclusão de São Paulo no famoso Projeto Unesco, resultando em diversas publicações como *Brancos e Negros em São*

artigo no qual utiliza esses conflitos na rua Direita para denunciar o que entende ser um esgotamento de um modelo social possível sob a égide do Estado Novo, e influenciado pelas teorias de Gilberto Freyre:

> Ora, aquele lirismo sociológico aliado à quebra de disciplina social permitindo a confusão e o fermento que se nota hoje entre as classes menos esclarecidas, levou ao negro analfabeto a convicção de que ele é o 'brasileiro legítimo', para empregar uma expressão que vive na boca dessa pobre gente obscurecida mais pela ignorância do que pela cor da pele, provocando esse desequilíbrio social que hoje notamos principalmente nas grandes cidades, para onde afluiu o negro atraído pelos salários altos da indústria, durante a guerra ou centrífugos do interior pela miséria do operário rural que não foi alcançado pelas benemerências protetoras do 'trabalhismo' demagógico do Estado Novo.
>
> Deposto o ditador, a palavra liberdade envolveu as massas como uma atmosfera dentro da qual tudo pudesse ser feito, sem o menor freio ou restrição. Os recalques explodiram e, entre nós, temos assistido a essas repetidas cenas deprimentes da concentração de negros agressivos contra o branco ou a agressão individual contra pacatos transeuntes que não são negros. Há pouco tempo, em plena praça do Patriarca, um negro agrediu a socos uma senhora sob o pretexto de que esta o olhava mais insistentemente. Vários incidentes[...] em todos eles, os negros são os agressores e os brancos as vítimas.
>
> Os comícios de todas as noites na Praça do Patriarca e as concentrações também à noite de negros agressivos ou embriagados na rua Direita e na Praça da Sé, os botequins do centro onde os negros se embriagam, já estão provocando protestos justíssimos protestos[...] Já as famílias evitam passar depois das noves horas da noite por esses pontos que se acham, para vergonha nossa, na parte mais central da civilizada capital do Estado, o polo mais culto do Brasil. [...] Foi assim que surgiu nos Estados Unidos uma sociedade que se chama Klu-Klux-Klan, que é hoje uma vergonha para um país civilizado, mas nasceu e nasceu imposta pela necessidade dos brancos se defenderem ante os excessos da população negra desenfreada logo após a vitória dos exércitos do norte, pondo termo à guerra de Secessão. O resultado foi que, devido principalmente a esses abusos, não reprimidos, se redobrou a prevenção contra o negro e esse continua até hoje a viver a vida de cachorro que tem nos Estados Unidos, de uma maneira geral.
>
> [...]
>
> A mudança que se tem operado entre nós é um indício terrível. Desapareceu pelo menos das cidades, aquele tipo tradicional das cidades, aquele tipo tradicional do negro bom. Cada um de nós da geração antes da primeira guerra guarda na lembrança a memória agradável das velhas empregadas negras tidas como pessoas da família e que, com o mesmo carinho, a mesma amizade e dedicação, substituíram as mucamas, do tempo da escravatura que os nossos pais viram e nós não conhecemos. [...] É verdade que a culpa de tudo isso não cabe ao negro, cabe ao branco, porque nas classes dirigentes se constituem exclusivamente de brancos. E essas

---

Paulo(BASTIDE&FERNANDES,2008). Quando Paulo Duarte assume a direção da revista Anhembi, essa passa a receber diversos artigos sobre questões raciais em São Paulo (BASTOS, 1988, p.21)

> classes dirigentes hoje se caracterizam pela incapacidade, pela incompetência e pela falta de idoneidade. Elas não se pejam mesmo de explorar o negro para as demagogias idiotas, como ainda se viu na última campanha eleitoral, onde negras analfabetas eram levadas aos microfones do rádio- esse rádio que com sua primariedade, acabará por imbecilizar todo o Brasil [..]
>
> Jornal *O Estado de S. Paulo* 17-04-1947

O que nos interessa sublinhar é que as ideias racistas do articulista se apresentam de formas específicas, amparadas em certas espacialidades da cidade para a construção de seus argumentos, e relacionando-a aos estudos sobre mestiçagem e outros projetos políticos do período. À sua maneira, Zé Cunversa aprofunda essa perspectiva.

Essa parece ter sido uma das vozes de um sentimento do período que negava tanto aqueles que se recusavam a aceitar o movimento de exaltação exacerbada da unidade nacional, aí incluída a racial, mas também a própria possibilidade da unidade, defendida por Paulo Duate. Zé Cunversa recusava, por meio do escárnio, a via do conflito direto, horizonte possível elencado no artigo, preferindo o rádio "imbecilizante, devotado às massas analfabetas". Assim, o fictício Zé Cunversa da Barra Funda pode ser visto como o oposto do antropomórfico Zé Carioca da Vila Xirupita. O primeiro nega a negociação, recusando a subalternidade; precisa ser ridicularizado para manutenção da unidade política, social e urbana que parecia estar se dissolvendo. O segundo, por sua vez, convida, aceita, desvia.

Quando passamos pela Barra Funda, destaquei a rua Glete como reduto de uma malandragem renitente; ressaltei, igualmente o fato de que os malandros e seus territórios eram pensados como limítrofes, figurando no discurso de Geraldo Filme e Dionísio Barbosa de uma forma na qual tem destaque a alteridade em relação às suas próprias trajetórias de vida[88]. Essa recusa em ser o malandro na terra do trabalho não pode ser desconsiderada e é referida como significativa na constituição da memória samba em São Paulo (CONTI, 2015).

Todas os percursos de vida dos personagens até esse momento mencionados mostram tentativas, mais ou menos bem-sucedidas, de integração naquela metrópole em constituição. Intentos de integração que se deram tanto no plano da adoção de modelos que lhes pareciam eficazes - mesmo que exteriores as suas "comunidades de origem" - quanto no engajamento em redes de relações disponíveis no momento.

---

[88] Depoimento de Geraldo Filme ao MIS-SP.27/05/1981; Depoimento de Dionísio Barbosa ao MIS-SP. 20/11/1976.

A disputa pelo uso da rua Direita também informa sobre a persistência da antiga centralidade. Mesmo com a constituição de um novo centro, o Triângulo ainda era uma referência importante. Ao longo desse segmento, procurei mostrar como os principais espaços de lazer e sociabilidade da população negra estavam no chamado centro antigo da cidade. Não se pode negar que as reformas de Prestes Maia tinham um sentido contraditório de preservação desse centro, mesmo que esse preservacionismo bandeirante se desse sob som das picaretas e do bate estaca. Os usos divergentes dos espaços no interior desses processos de transformação do centro dos largos em um centro das Avenidas, que os projetos urbanísticos previam, demandavam diversos tipos de intervenção.

Com as reformas de remodelação do centro da cidade de São Paulo, deu-se a reconfiguração dos espaços de lazer da população em geral, dos mais ricos aos mais pobres. E a população negra também acompanhou o deslocamento geral da cidade para a região além do vale do Anhangabaú, que se localiza sob o viaduto do Chá (CUTI, 1992, p.141), como podemos observar pelas transformações e permanências que acompanham o movimento da urbe em direção ao novíssimo centro.

Centro Novo

MAPA 4. CENTRO NOVO

Ao atravessarmos o Vale do Anhangabaú, referido por Prestes Maia no Plano de Avenidas como "salão de visitas da cidade" [IMAGEM 2.14], encontramos uma nova centralidade em constituição, erigida em torno da Praça da República, afastada das ruas estreitas do centro antigo e circundada por largas avenidas. Distante dos conflitos pelos usos divergentes das ruas do triângulo e próximo aos bairros de Higienópolis, Vila Buarque e Santa Cecília, encontramos aqui outras práticas. A praça que homenageava a primeira República, pensada a partir de modelo semelhante ao do Parque do Anhangabaú, havia sido civilizada. A reportagem abaixo credita esse processo civilizatório, pensado no plano político e urbanístico, e que se reflete no cotidiano, a Prestes Maia. "O que foi o Campo dos Curros do São Paulo de Antanho", diz o título e em seguida:

> Nos tempos de São Paulo dos bondinhos puxados por burros; da vetusta Pauliceia dos lampiões de gás; das mocinhas espiando os transeuntes através das gelosias, aquele recanto silvestre da cidade de Anchieta chamava-se 'Campo dos Curros"' Era um sítio mal frequentado e de fama desairosa. Um vasto capoeirão cobria-lhe o chão, servindo de homizio aos malandros citadinos e de monturo para os detritos arrecadados nos tranquilos lares paulistanos.
>
> Muita gente ainda por aí anda olhando maravilhada [com] o crescimento fantástico da metrópole bandeirante, que outrora [tinha na] atual Praça da República, quartel general dos desocupados da 'urbes', cujas estreitas veredas escondiam ciladas e inopinados ataques noturnos ao burguês aflito e apressado que por elas transitava a desoras, após o sino grande de S. Francisco haver soado pausadamente as noves baladas do recolher.
>
> 'Campo de Curros', o nome lhe veio de um redondel taurino, onde canhestros rivais de Guerrita e Mazantini lidavam pacatos e inofensivos bois de carro, apavorados pelo empresário da 'quadrilla' em ferozes touros.
>
> A gente paulistana de antanho gostava de espetáculos tauromáquicos e enchia o redondel, todas as vezes que era anunciada uma dessas ruidosas funções.
>
> A praça de touros era armada com parcimônia nos gastos. Moirões, algumas tábuas velhas e pano encardido. E, nessas tardes álacres de lides taurinas, o "campo dos curros" vivia por horas ruidosas e alegres, povoando-se de vendedoras de pasteis e de pinga com capilé.
>
> Mas, logo que o sol se escondia por trás da serra que circunda a cidade, o precavido habitante da Pauliceia abstinha-se de cruzar os caminhos

> perigosos do 'Campo dos Curros'. Não o fazia, porém, por medo de feras; mas precavendo-se contra possíveis assaltos à mão armada. Em 1898, São Paulo acabava, pode-se dizer- no 'Campo dos Curros'. Para além daquele vasto retângulo coberto, só havia ranchos e casebres. Nos Campos Elíseos, raros edifícios;[...] e para os lados da Barra Funda, a Chácara do Carvalho, além de outras poucas mansões de gente de prol. [...]
>
> Dentro de dez anos, quando um visitante que conheceu a S. Paulo de hoje aqui voltar, perder-se-á no labirinto dos arranha-céus, dos túneis urbanos e no emaranhado das avenidas. Prestes Maia fará esse milagre. Já se disse algures que se esse urbanista fosse nomeado por Belzebu para exercer o cargo de prefeito do Inferno, transformaria o reino do Capeta em Paraíso...
>
> Na atualidade o antigo 'Campo dos Curros', hoje denominado Praça da República, é um agradável parque de recreio citadino. As 'nurses' e mamães levam para lá os seus petizes, para que tomem sol e saturem os pulmõezinhos de ar puro. E a criançada dispersa-se pelas alas tranquilas do imenso parque, plantado no coração da metrópole bandeirante, num contínuo corre-corre sincronizado de risos e gargalhadas infantis.[...]
>
> *Diário Popular*, 19-09-1941

Destaca-se no texto a oposição entre a São Paulo antiga, com seus hábitos "selvagens e perigosos", acompanhados pelo desconforto das famílias burguesas que não encontravam espaço na cidade em crescimento e transformação, que eram obrigadas a passar rapidamente por lugares "dominados pelos criminosos" ou a "observar a rua pelas gelosias". Além disso, uma versão demoníaca da ruidosa tauromaquia dos míticos toureiros Guerrita (1862-1941) e Mazantini (1852-1926) havia sido substituída pelo silêncio, ou pela graciosa correria de 'petizes'. O texto ressaltando ainda as "risadas sincronizadas" com o modelo de urbanização então vigente, modelo traduzido nas aquarelas presentes sobre o Plano de Avenidas [IMAGEM 2.15]. Mas essa é apena uma das facetas desse novo centro, sobre o qual o artigo discorre. Muito próximo dele, corre uma avenida, a São João, que se agitava em outro ritmo, conformando paisagem sonora diversa.

A Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo é presença importante do processo de consolidação do centro novo, conferindo-lhe traços específicos. Após peregrinação por alguns prédios, incluindo um edifício localizado no terreno da futura Biblioteca Municipal, a FCL da USP passa a ocupar, no final de 1937, o terceiro pavimento

da Escola Caetano de Campos na Praça da República[89]. Com ela, estudantes e professores, intelectuais de várias áreas, passam a circular entre os bares e pensões próximos. Assim que,

ao longo dos anos 1940, o centro da boêmia é transferido para o outro lado do vale do Anhangabaú, definido por um circuito formado pelos cinemas da avenida São João e por bares da região da Praça da República, como o Paribar, na praça Dom José Gaspar, e o Barba Azul, na avenida São Luiz (GAMA, 1998).

Carnaval de novidades pela irradiante Avenida São João

> Na ponta norte do terraço, gigantescas obras se iniciavam: as da avenida São Joao, artéria de muitos quilômetros que se começava a traçar paralelamente ao Tiete, seguindo o percurso da velha estrada do norte para Itu, Sorocaba e as ricas plantações de Campinas. Presa por seu início a extremidade da espora, a Avenida descia pelos escombros de velhos bairros. Deixava, primeiramente, a direita, a rua Florêncio de Abreu, que conduzia à estação, entre bazares sírios, que aprovisionavam todo o interior em quinquilharia, e tranquilas oficinas de seleiros e tapeceiros onde se continuava – mas por quanto tempo? - a fabricação das bonitas selas de couro trabalhado, dos cochonilhos para cavalos em grossos tecidos de algodão, de arreios decorados de prata lavrada, para uso dos plantadores e dos peões do sertão tão próximo. Depois, a Avenida passando ao pé de um arranha-céu - então único e inacabado - o róseo Prédio Martinelli, enfiava pelos Campos Elíseos, outrora residência dos ricos, onde palacetes de madeira pintada se desfaziam em jardins de eucaliptos mangueiras; a popular Santa Ifigênia, enquadrada por um bairro reservado, de pardieiros com porão alto, de onde as mulheres chamavam os clientes pelas janelas. Enfim, nos extremos da cidade, progrediam os loteamentos pequeno-burgueses de Perdizes e da Água Branca, fundindo-se a sudoeste na colma verdejante e mais aristocrática do Pacaembu. (LÉVI-STRAUSS, 2010, p.99-100)

---

[89] Antes de se instalar na praça da República, a FCL passou pelos edifícios da Escola Politécnica e Escola de Medicina, à época localizados na avenida Tiradentes, sendo que as seções de Matemática e Física lá permaneceram; em seguida, mudou-se para o referido terreno da rua da Consolação até que este foi demolido para construção da Biblioteca Municipal; o próximo sítio foi um edifício na esquina da nossa já conhecida Alameda Glete com a rua Guaianazes. Apenas em 1947, a FCL iria para a Rua Maria Antônia, 258 (CARDOSO, 1982).

Essa descrição da avenida São João é um exercício de memória de Claude Lévi-Strauss, muitos anos depois de ter deixado a São Paulo na qual viveu na década de 1930[90] . O pequeno trajeto que as recordações do autor propõem nos conduzem a uma caminhada rumo ao centro Novo, nos levando da rua Florêncio de Abreu, em direção ao edifício Martinelli, em seguida para os Campos Elíseos. Em seguida seguir, ele apresenta a Santa Ifigênia, circunscrita por bairro conhecido pela prostituição, provavelmente o Bom Retiro[91]. Até que chegamos ao final da via, na região da Água Branca, próxima à Barra Funda.

A origem da avenida São João remonta ao ano de 1651, quando foi construída uma trilha entre os ribeirões do Anhangabaú e Yacuba. Ela passa então a ser conhecida como "Ladeira do acú" como abreviatura de Yacuba, mantendo esse nome até o Largo Paissandu quando passava a se denominar "Estrada para Jundiaí". Essa região de várzea acabou tornando-se um caminho de procissões para São João Batista, "protetor das águas". Tal uso acaba se consolidando como nome a partir de 1865, quando a via passa a se chamar "Ladeira São João", em seguida, rua São João e por fim, avenida São João[92].

Ao longo do século XX, a avenida passa a carregar uma nova imagem de cidade por meio de sucessivos alargamentos e mudanças na arquitetura de seus edifícios. Ao longo dos anos de 1938 e 1945, destaca-se seu significativo processo de verticalização. No período da gestão Prestes Maia, o único investimento público direto na via foi a conclusão do alargamento de seu trecho final, na altura da Praça Marechal Deodoro, iniciado ainda na gestão anterior (MAIA, 2010). No entanto, conforme ressaltam Rolnik (2013) e Costa (2010), a alteração da legislação referente às regras de construção e o apoio ao investimento privado do período são essenciais para entender as reformas da época. Como dito antes, a alteração da legislação da cidade de modo a obter uma racionalização dos espaços urbanos e a construção do zoneamento era um dos pontos centrais do plano.

A partir da década de 1930, com o deslocamento progressivo do centro, toda a avenida torna-se extremamente valorizada. Vários cinemas, lojas, bares e empresas saem do Triângulo Histórico e para ela se dirigem. Ela recebe importantes pontos do lazer da cidade como o Cine Metro (o que leva parte da avenida ser chamada de "Cinelândia Paulista" pelo número de salas aí existente) e a Rádio Cultura, sediada em um edifício que ficou conhecido como

---

[90] Lévi-Strauss fora professor de sociologia na USP, entre 1935 e 1938, e morador da rua Cincinato Braga, na Bela Vista, distrito dentro do qual está o Bixiga. Sua casa era frequentada por Mário de Andrade, com quem nos deparamos diversas vezes ao longo desse relato, e com quem viajou à Pirapora do Bom Jesus, como vimos antes.

[91] Em 1940, o interventor federal Adhemar Barros define que toda as casas de prostituição da cidade deveriam se concentrar no bairro do Bom Retiro (FELDMAN, 2005, p.151). À época a sede do governo estadual, no Palácio dos Campos Elíseos, na avenida Rio Branco, ficava a 5 minutos a pé dessa região.

92 *Dicionário de Ruas da Cidade de São Paulo*. Disponível online em: http://www.dicionarioderuas.prefeitura.sp.gov.br. Último acesso em 01/09/2017.

“Palácio do Rádio”. Os carnavais das grandes Sociedades Carnavalescas, que tinha no corso a principal forma de festejo, também seguem essas mudanças de centralidade e dirigem-se para a avenida São João.

Esse movimento das Grandes Sociedades Carnavalescas dos carnavais em direção à avenida São João se dá durante a gestão do prefeito Fábio Prado (1935-1938). A historiadora Zélia Lopes da Silva (2015) destaca a importância dessa gestão como a primeira experiência de oficialização pela qual passou o carnaval de São Paulo. Em 1935, nosso já conhecido Adoniran Barbosa concorre a um concurso e ganha o primeiro prêmio com a seguinte letra, que fez para uma música de J. Aimberê (1904-1944):

Dona Boa
Vem pro cordão
E não fique assim à toa

Quando você aparece
Na avenida São João
Até o Sol Enlouquece
Se esquece da obrigação

Dona Boa
Dona Boa
Vem pro cordão
E não fique assim à toa
Vejo você em toda parte

Quero você no meu cordão
Pra ser porta-estandarte
Carregar meu coração
(MUGNAINI JR., 2002, p.37-38)

Para percebermos um pouco da dinâmica carnavalesca da via, podemos nos voltar para a [FOTOGRAFIA 2.2]. O fotógrafo está posicionado ao lado do prédio dos Correios (à sua esquerda) e tendo a avenida São João, à direita. À frente, duas esquinas: a primeira é fruto do encontro da São João com a então rua Anhangabaú, hoje parte do parque do Anhangabaú, e com a rua Libero Badaró. Se aproximarmos os pontos destacados na [FOTOGRAFIA 2.1] – conferir a [IMAGEM 2.16] - veremos que os edifícios que se evidenciam na imagem são: o prédio dos Correios, em cuja janela estão debruçados dois homens que observam a multidão (1); o prédio da Delegacia Fiscal (4), do outro lado da avenida, e que seria demolido em 1947; o edifício Martinelli, próximo ao grupo que se aglomera na Libero Badaró preparando-se para o desfile (3). Essa imagem revela certos usos e tipos que ajudam a configurar a paisagem que queremos apresentar. Olhemos de perto para alguns aspectos.

Em oposição à fotografia de um bloco carnavalesco do mesmo Lévi-Strauss apresentada no segmento anterior, o fotógrafo aqui não se posiciona na rua, mas na calçada, em atitude de espectador dos pedestres e do espetáculo carnavalesco. Ainda observando a [IMAGEM 2.16], é possível observar que: (1) Os homens que se debruçam para olhar o público e os automóveis em desfile tomam uma atitude semelhante àquela que encontramos no uso descontraído das frentes das casas nos bairros do Bixiga e da Barra Funda; (2) o casal, bem vestido e concentrado no que se passa na avenida permite entrever as práticas dos espectadores do evento; eles desfilam nas calçadas ao mesmo tempo em que observam à evolução carnavalesca; (3) ao fundo, vemos uma aglomeração de pessoas, e talvez automóveis, que se preparam para seguir em direção ao ponto em que Lévi-Strauss se encontra; eles cruzarão o vale como a própria cidade o fazia; (4) uma imagem borrada pelo movimento de um homem sentado sobre o para-lama, ou porta, de um automóvel denuncia o tipo de carnaval que tem lugar aí, ao menos no momento do registro: trata-se de um corso; (5) uma mulher e um homem no primeiro plano da fotografia, cujos gestos corporais revelam um momento de descontração. Ao contrário das senhoras que vimos na fotografia de Hildegard Rosenthal no segmento anterior, ela traz a bolsa e braços atrás do corpo. No homem, notamos uma perna direita um pouco torta, o corpo excessivamente pendente para um dos lados, o que talvez tenha chamado a atenção de Lévi-Strauss.

Estamos diante da tentativa de construção de um modelo de carnaval, com uma separação significativa entre os celebrantes e os espectadores. Este modelo sofreria uma ruptura com o advento da gestão Prestes Maia, mas mostra, mesmo assim, uma forma de fazer

musical própria a essa nova centralidade, e que parece estar presente em outros espaços, como as novas sedes das emissoras de rádio e salas de cinema.

A fotografia de Lévi-Strauss mencionada registra um carnaval da gestão Fábio Prado (1935-1938). Tendo Mário de Andrade à frente do Departamento de Cultura, uma série de iniciativas nesse campo foram estimuladas no período, entre elas o carnaval de rua. A gestão seguinte, durante o período do Estado Novo e sob a mão firme do tecnicismo de Prestes Maia altera a perspectiva sobre os festejos do momo. Abaixo um excerto que representa o pensamento da época:

> Uma coisa surpreende: se as polícias de São Paulo e do Rio, notadamente, conhecem tão perfeitamente bem e tão a fundo o que é o carnaval, como se pode compreender que num país policiado, ainda se permita uma tal calamidade pública? Tivemos a República Velha, tivemos a Nova, estamos sob a novíssima e o carnaval abjeto continua tranquilamente, a espalhar o seu cortejo de luxúria, festa da bucolidade, regime da orgia, com sete fôlegos infernais!
>
> O que é mais espantoso, é que os dinheiros públicos são solicitados e quase sempre concedidos para que o carnaval viva e apareça. Não há louvores bastantes para o senhor prefeito desta capital, que não cometeu o deslize de tirar o dinheiro do tributo para dar vida ao carnaval nesta capital. O seu nome vai, por isto, ficar indelével nas consciências honestas de todo São Paulo. (Júlio Rodrigues - *O Estado de S. Paulo*, 3 de fevereiro de 1940)

Durante essa gestão, outros atores ocupam a função de financiadores e promotores dos eventos. Se nos bairros havíamos encontrados blocos organizados por moradores que buscavam recursos junto aos comerciantes por meio do “livro de ouro”, no centro da cidade encontravam-se associações como a Federação das Grandes Sociedades Carnavalescas, o Centro de Cronistas Carnavalescos e a efêmera Federação das Pequenas Sociedades Carnavalescas, que buscavam financiamentos junto ao Departamento de Divertimentos Públicos, aos jornais e às emissoras de rádio. Apesar das mudanças de gestão e das pressões públicas contrárias ao carnaval, como a que vimos no artigo de Júlio Rodrigues, o carnaval de rua na cidade de São Paulo continua ocorrendo até pelo menos 1942, ano da entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial e momento de enrijecimento da censura. Mesmo com as críticas e censuras, o carnaval de São Paulo continua, inclusive no ano de 1940, quando o Corso atravessou as principais avenidas da cidade como a São João, a Angélica e a Paulista [IMAGEM 2.17].

Apesar da falta de investimentos, no carnaval de 1940 é aberta uma licitação para a transmissão radiofônica dos festejos. Naquele ano, a Rádio Cosmos ganha a concorrência, e podemos pensar o papel da Rádio Cosmos como difusora dos festejos como representando um ponto de virada. Com a diminuição dos fundos da prefeitura destinados ao carnaval, esse passaria a ter cada vez mais espaço nas rádios paulistanas; além disso, intensificam-se intercâmbios com o samba do Rio de Janeiro que seriam ainda mais estimulados em função de atividades promovidas pelas rádios, como a vinda dos músicos do Estácio para os bairros e a visita do Momo carioca em 1941[93].

A transposição dos espaços de lazer da população negra para o outro lado do vale do Anhangabaú, que havia se dado sob o viaduto, encontrava agora um caminho por cima dele, justamente nos períodos do carnaval. Paulatinamente, ao longo dos anos seguintes, os cordões passaram a incorporar a avenida São João em seus trajetos. No ano de 1941, por exemplo, houve uma batalha de confetes realizada pelas pequenas agremiações carnavalescas no largo do Arouche; já do outro lado do vale, batalha similar foi promovida pela Associação de Cronistas Carnavalescos e financiada por diversos jornais, entre as quais escolas do Vai-Vai[94]. Lembremos ainda que o período de 1943 a 1945 é marcado pela celebração dos carnavais, principalmente em locais fechados, como podemos verificar no gráfico da historiadora Zélia Lopes da Silva [IMAGEM 2.21]. A mesma autora refere-se a diversos tablados de madeira em praças onde os foliões podiam participar de bailes públicos.

As emissoras de rádio, que se tornam protagonistas ao longo dos anos 1930, têm em suas grades programas musicais e de humor, além de programas esportivos que se iniciam. Tais rádios figuram como pontos importantes dos trajetos de músicos em busca de trabalho e mesmo dos blocos carnavalescos, no centro histórico e também centro novo. Se na esquina das ruas Direita e Quintino Bocaiuva, vemos a Rádio de Record, no Palacete Tereza Toledo Lara, na avenida São João, encontraremos as modernas instalações das Rádio Cultura e Cosmos.

As novas instalações da Rádio Cultura são inauguradas na avenida São João, número 1280, em março de 1939. A notícia abaixo revela como as características da emissora, da arquitetura do prédio à interação com o público, são colocadas em evidência para caracterizá-la como moderna:

[93] Chegada do Rei Momo Carioca à São Paulo. Jornal *O Estado de S. Paulo* 13 de fevereiro de 1942.
[94] Resultados da Batalha de Confete. Jornal *O Estado de S. Paulo*. 14 de fevereiro de 1942.

> Quem acompanha, desde poucos anos, o desenvolvimento das estações de rádio nessa capital, bem pode calcular o que isso representa, como índice do nosso progresso. [...]
>
> Por hoje, queremos apenas aludir à esplendida realização da Estação Cultura, edificando nesta capital, um belo edifício para sua sede, à avenida São João, a que deu o nome de Palácio do Rádio. São vários os pavimentos, todos ocupados exclusivamente pela Cultura, com os mais modernos aperfeiçoamentos técnicos, cuja visita já hoje é obrigatória a quem deseja conhecer uma estação de rádio moderna. [...]
>
> O que, porém, ninguém pode deixar de conhecer, principalmente por ocasião das irradiações principais é o grande estúdio: nada menos que um teatro moderno, onde há uma verdadeira plateia e balcões, onde há sempre um auditório ávido de boa música, a aplaudir [..]
>
> *O Estado de S. Paulo* - 23 de abril de 1939

José Ramos Tinhorão toma o exemplo da Rádio Cultura e a construção do "Palácio do Rádio" para exemplificar a emergência de um novo tipo de relação entre o público e as emissoras. Com a remoção dos chamados "aquários"- estúdio circundado por paredes de vidro dentro do qual o *casting* das emissoras gravava os programas -, no final dos anos 1930, em São Paulo e no Rio de Janeiro, as novas rádios são dotadas, de palcos e auditórios para que os "amigos ouvintes" pudessem *assistir* às gravações dos programas. A emissora da rádio passa a funcionar em um teatro aberto ao público, que já ouvia os programas em suas casas podia agora vê-los ao vivo. Essa transformação dependeu de melhoramentos realizados no edifício que abrigava as rádios, já que as emissoras da década de 1920 estavam localizadas em lugares, em geral, improvisados (TINHORÃO,1981, p.47-56).

Mas se não se trata de estudar os efeitos que as transformações dos edifícios produzem sobre o público ou a música, não se pode deixar de notar que há uma imbricação, um paralelismo possível entre as formas arquitetônicas e as formas de ouvir. A constituição desse "espectador de música" demanda certo espaço físico que o acolha. O edifício que o recebe, por sua vez, precisa ser dotado de formas e qualidades que cumpram essas funções. Como podemos ver na [IMAGEM 2.18], a fachada do prédio em estilo *art déco* da Rádio Cultura se assemelha ao edifício do Salão Royal na Barra Funda [IMAGEM 1.14], também às linhas do projeto do novo edifício da prefeitura [IMAGEM 2.7], entre outros prédios do centro novo. Portanto, o edifício da Rádio Cultura pode ser pensado como parte de um certo conjunto de formas materiais – inseparáveis de seus usos - que indicam essa nova imagem de metrópole do século XX.

Em *Soundscape of Modernity*, a historiadora Emilly Thompson discute a constituição de uma nova paisagem sonora na modernidade ao longo dos anos 1930 (THOMPSON, 2004). A análise tem como eixo a aplicação de princípios da acústica moderna em dois edifícios

considerados representativos do final de um período em que arquitetura e música travavam um diálogo muito próximo: o *Symphony Hall* em Boston e o *Radio City Music Hall* em Nova Iorque. O primeiro, inaugurado em 1900, era uma forma de celebrar a música erudita; o segundo, criado em 1933, pode ser pensado como uma forma de celebração da cultura de massas. Ao lado do *Radio City*, erguiam-se, na mesma época, os 103 andares do Rockefeller Center. A fachada do edifício era ornamentada com esculturas em alto relevo representando a criação do som por divindades: o espírito da energia elétrica envia à humanidade o rádio e a televisão, carregados por duas imagens femininas [IMAGEM 2.19]. Thompson observa que ao longo desses trinta anos, a arquitetura, e sobretudo a acústica dos edifícios, joga papel decisivo na constituição das formas de se ouvir no mundo moderno. Nos anos 1930 essa relação é alterada; o advento de novas tecnologias em especial no setor cinematográfico, reduz a importância da acústica dos edifícios que recebem performances musicais.

Para o que aqui nos interessa, cabe assinalar como rádio e cinema encontravam-se imbricados em novas formas do *fazer musical*. A sociedade paulistana dos anos 1930 que antes buscava o lazer musical nos teatros, passa a encontrar no auditório das rádios e na tela do cinema novas formas de ouvir. Destaco a *tela* de cinema, pois durante todo o período do chamado cinema mudo, os músicos se encontravam tanto nos saguões de entrada dos cinemas, quanto dentro das próprias salas, espaços em que se podia tocar (MORAES, 2000, p.100).

Na década de 1940, a cidade possuía quarenta e duas salas de cinema (SIMÕES,1990). Muitas delas “palácios do cinema”, semelhantes ao “Palácio do rádio”. Entre esses, o famoso Cine Metro, cujo filme de estreia foi *Melodia* da Broadway (1938), que estreou em março de 1938 [IMAGEM 2.20] (ROCHA,2012). Além de Carmem Miranda, muitos cantores e instrumentista do período, estrelaram filmes. A lista é imensa, passando de estrangeiros como Louis Armstrong, Frank Sinatra, Benny Goodman, Ella Fitzgerald, Carlos Gardel, Billie Holliday, Duke Ellington a brasileiros (como Carlos Galhardo, Noel Rosa, Francisco Alves), e incluindo Paraguassu, Adoniran Barbosa, Vassourinha e Henricão.

Caderno de imagens – Parte 2

Fotografia 2.1 Hildegard Rosenthal. Praça da Sé, 1940. Acervo IMS

Fotografia 2.2. Carnaval. Avenida São João com rua Libero Badaró. 1937. Fotografia de Claude Lévi-Strauss. Acervo IMS.

Imagem 2.1 Detalhe da fotografia de H. Rosenthal. Praça da Sé, 1940. Acervo IMS

Imagem 2.2. Personagens presentes na fotografia de H. Rosenthal.

Imagem 2.3 Jornal A Platéa 5 de fevereiro de 1942

15 aviões da R. A. F. derrubados

"BLITZKRIEG"

DENTRO DE SÃO PAULO

A "Linha Maginot" da cidade não foi rompida, mas foi contornada

Prestes Maia e a sua ação relampag

Imagem 2.4 Jornal A Platéa 17-06-1941

Imagem 2.5 Jornal Diário Popular 09-12-1941

Imagem 2.6. Relógios da Praça da Sé. Jornal A Platéa 30-05-1941.

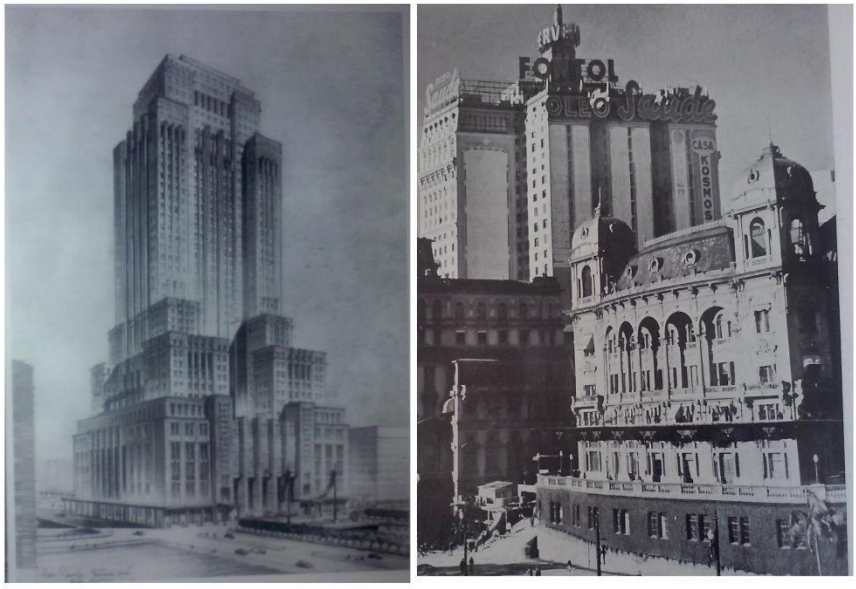


Imagem 2.7. Projeto do novo Paço Municipal feito pelo escritório Ramos de Azevedo (MAIA, 1945, p. 105) e Palacete Prates, sede da prefeitura (MAIA,1942).

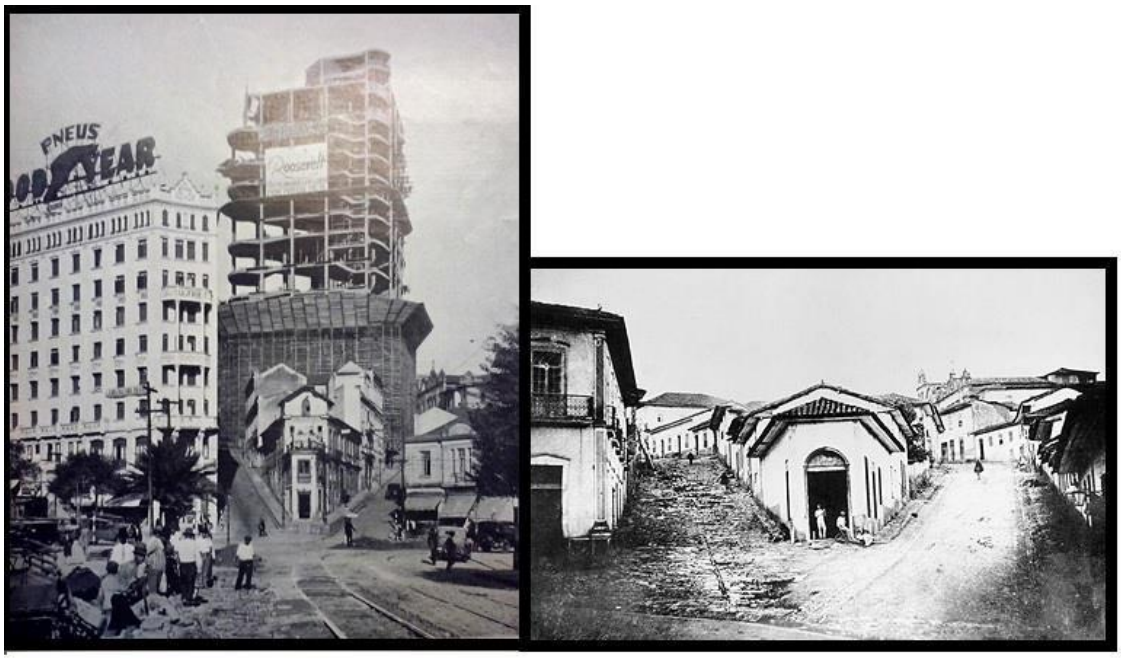


Imagem 2.8. Vista das ruas José Bonifácio e São Francisco a partir do Parque do Anhangabaú em 1930, com edifício Saldanha Marinho em construção, e em 1862. A fotografia da esquerda está presente no Plano de Avenidas (MAIA&CINTRA,1930) e a da direita é de Militão de Azevedo, do acervo IMS. Note-se à direita de cada imagem, o convento de São Francisco no Largo de mesmo nome.

Imagem 2.9.”Honestos músicos” de Jazz-Band aguardam trabalho Jornal Diário Popular 07-03-1938 p.2

Imagem 2.10. Trechos do filme São Paulo (OCIAA, 1943). Exemplo de "Jazz Band", o lazer nos salões dançantes e o destaque da canção.

THEATRO SANT'ANNA

Hoje, ás 20 e ás 22 horas, hoje, espectaculos carnavalescos da RADIO TUPY: **"FAVELLA EM S. PAULO"** — Sambas — Marchas — Valsas — Frevos — Maracatús.

Carlos Galhardo

Zilah Fonseca — Anjos do Inferno — Zé Fidelis — Genesio — Gilberto Alves — Henricão e Carmen Costa — Theodorico Soares — Gesica — Jupira — Alcebiades — Barcellos — Armando Marçal — Raul da Portella.

HEITOR DOS PRAZERES E SUA GRANDE **"EMBAIXADA DO MORRO".**

Poltronas, **3$500** — Geraes, **2$000** — Inclusive imposto. (1659)

Imagem 2.11. Propaganda de apresentação no Teatro Santana em 15-01-1940. O Estado de S. Paulo.

Imagem 2.12. Anúncios de aparelhos de rádio. Jornal O Estado de S. Paulo 1 e 2 de janeiro de 1938.

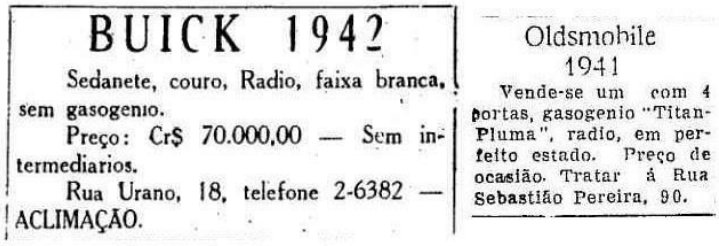


Imagem 2.13. Anúncios de venda de carros com destaque para o Rádio e a presença ou ausência do combustível gasogênio. Respectivamente, 11-04-1945

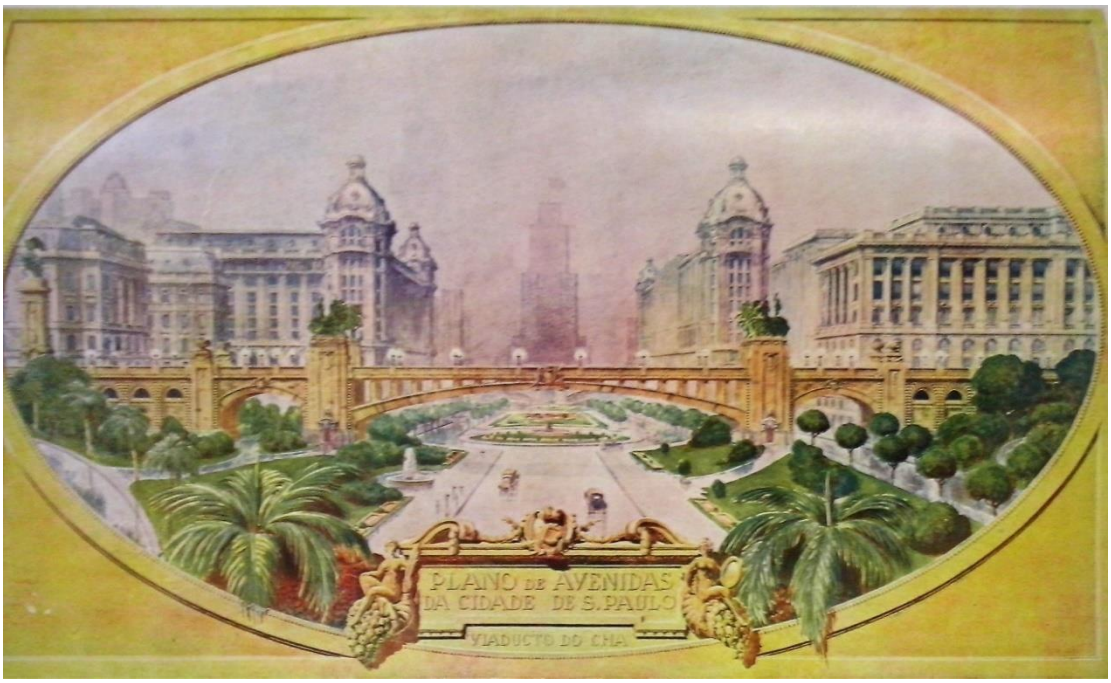


Imagem 2.14. Vale do Anhangabaú, o “salão de visitas” da cidade de São Paulo, em aquarela presente no Plano de Avenidas (MAIA&CINTRA,1930, s. p.). Ao fundo, sob a névoa, o novo Paço Municipal.

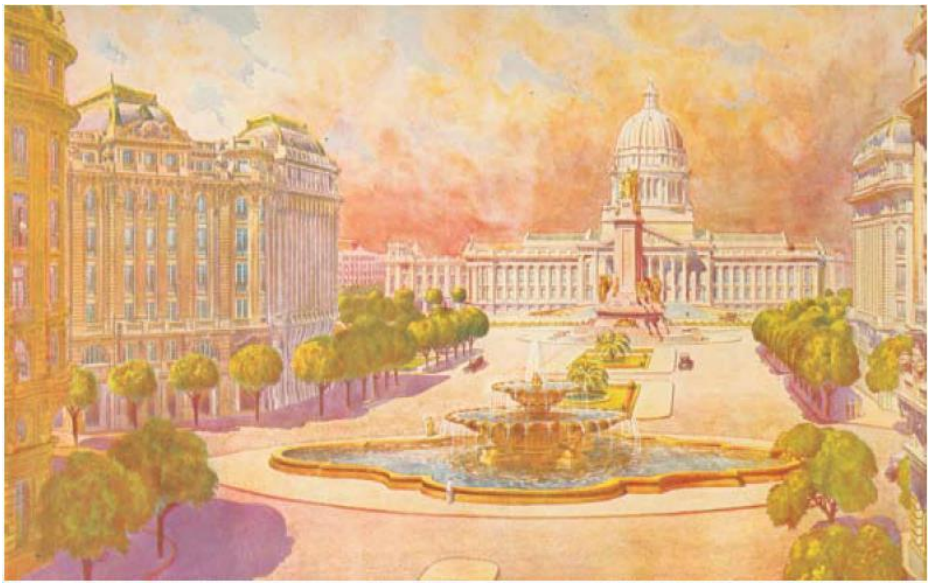


Imagem 2.15.Projeto para a Praça da República (MAIA&CINTRA,1930)

Imagem 2.16. Detalhes da fotografia de Lévi-Strauss.

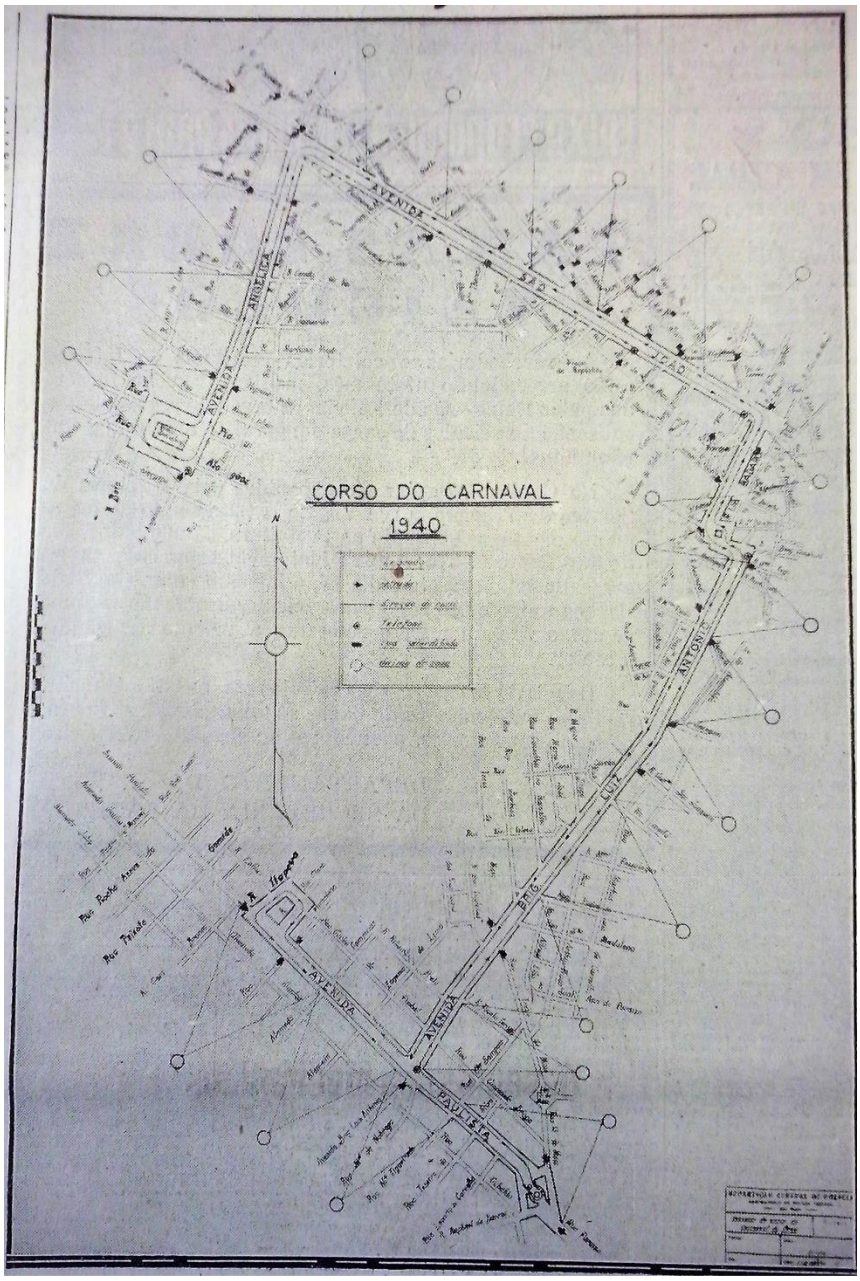


Imagem 2.17. Trajeto do Corso, Carnaval de 1940. O trajeto incluía as avenidas Paulista, Brigadeiro Luis Antônio, São João e Angélica. Diário Popular 03-02-1940.

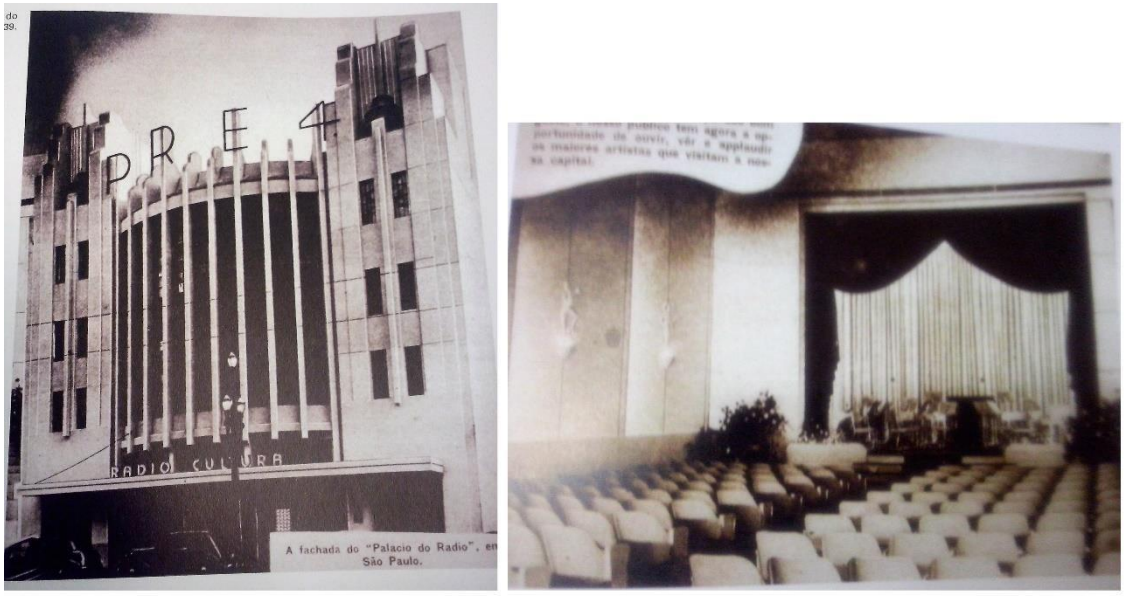


Imagem 2.18. Fachada e auditório da Rádio Cultura. Retirado de (TOTA,2004, p.30)

Imagem 2.19. A chegada do rádio e da televisão na Terra (1932), de Hildreth Meière; fachada do Radio City Music Hall, à sombra do Rockfeller Center. Imagens disponíveis em Creative Commons, respectivamente, nos endereços: https://commons.wikimedia.org/ e https://learninglab.si.edu/

Imagem 2.20. Inauguração do Cine Metro. Jornal Folha da Manhã. 16-03-1938. p. 13

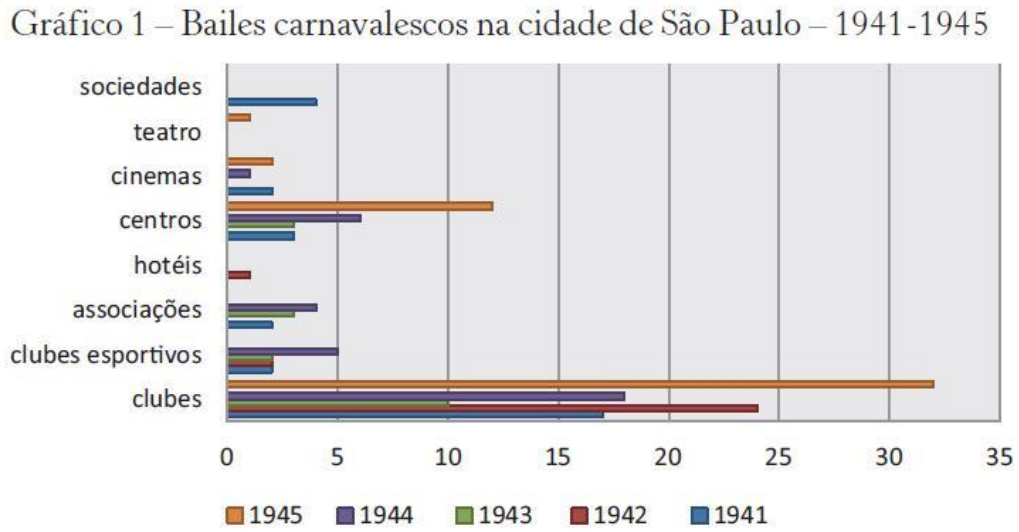


Imagem 2.21. Onde ocorria o carnaval entre os anos de 1941 e 1945. Retirado de Zélia Lopes da Silva (2015,p.17)

Fim da trilha: as cidades e as urbanidades relatadas pelo samba

É Michel de Certeau (2010), guia permanente do trabalho, quem nos lembra que a cartografia moderna é produto do discurso científico, cuja maturação se deu entre os séculos XV e XVII. Tal modelo de construção cartográfica buscou se distanciar daquele que o autor identifica em outros modelos de mapas, cujas composições se baseiam em séries de orientações ao leitor, ou como De Certeau as chama, "relatos de espaço", expressão utilizada tantas vezes ao longo do texto[95]. A cartografia moderna fez acreditar que, ao autonomizar as representações cartográficas de seus referentes, produzindo uma planificação homogênea e limpa dos espaços, seria possível apagar os itinerários, trajetos, caminhos e a própria produção discursiva desses artefatos. Sob essa perspectiva, o mapa moderno seria uma tecnologia que produz vazios, e eu acrescentaria, a construção de silêncios.

Para romper a dicotomia entre o mapa moderno e as narrativas que o compõe, Certeau sugere que nos atentemos para os fazeres ordinários dos que percorrem e produzem esses mapeamentos. Neste trabalho, busquei me voltar tanto para os grafismos dos mapas oficiais quanto para o modo como eles são povoados pelos pelos sons do samba e de outros habitantes da cidade entre os anos de 1938 e 1945; sons ouvidos, experimentados e relatados sob diversas formas.

O procedimento e a análise estiveram amparados na apresentação de um conjunto de cartografias, cujos eixos são duas formas de prática: o caminhar do samba e o traçar do urbanista e gestor Prestes Maia. No encontro do caminhar com o traçar pudemos entrever uma série de sulcos ou marcas que possibilitam a reconstrução desses artefatos: os mapas. Os sons que o texto tentou capturar e expressar, com a ajuda dos mapeamentos, são sons musicais e não-musicais, de modo a que pudéssemos entrever uma ampla paisagem sonora em relação a qual o samba, em suas muitas formas, constrói seus espaços.

Na primeira parte do trabalho, passamos pelos bairros da Barra Funda e do Bixiga, onde encontramos tanto cordões carnavalescos e times de futebol de várzea preocupados em construir uma vida comunitária quanto espaços de sociabilidade, como os salões de dança (mantidos ou não por associações carnavalescas) que faziam parte de uma rede de lazer mais ampla, marcada pelo interesse nas novidades musicais. Encontramos figuras como Henricão e Zezinho da Casa Verde envolvidos na construção de localidades marcadas pelos vínculos comunitários das populações negras de seus bairros e na constituição de carreiras artísticas

[95] Entre os exemplos, o autor destaca os mapas medievais e astecas (CERTEAU, 2010, p. 177-178).

ascendentes, que lhes foram possíveis pelo acesso às emissoras de rádios, gravadoras de discos e estúdios de cinema.

Na segunda parte, vimos dois centros "atacados" pelas reformas urbanas do prefeito Prestes Maia. Se até o início do recorte dessa pesquisa, havia um único centro da cidade, reconhecível pelo conjunto da população e que se localizava ao redor do chamado Triângulo Histórico, nesse momento dá-se o paulatino deslocamento dessa centralidade para a região além Vale do Anhangabaú. No entanto, como vimos, a rua Direita, e o restante desse "novo" centro antigo, ainda é objeto de disputas por diversos grupos sociais. E, ao nos afastarmos das "novidades" do centro antigo, já alterado pela presença das emissoras Record e Cruzeiro do Sul, localizamos diversos espaços como os cinemas da avenida São João, o Circo dos irmãos Seyssel e os teatros, onde essa população que se deslocava para o "novo centro" podia encontrar muitos dos sujeitos e sons que encontramos nos bairros.

Nessa caminhada dos bairros para os centros, a principal conclusão a que se chegou foi a de que mais do que resistir às transformações urbanas, ao advento da sociedade de massas, às mudanças tecnológicas do campo musical e à apropriação da cultura popular urbana pelo Estado Novo, o samba em São Paulo e seus praticantes definiram posições tático-estratégicas por meio das quais se apropriaram dos novos espaços na novíssima cidade. As marcas do samba pelos centros e bairros de São Paulo são localizáveis para além de territórios comunitários/identitários ou mesmo dos circuitos musicais do período, sendo basilares de uma ampla paisagem cotidiana.

As contribuições do samba à essa paisagem tratada por meio dos modos de fazer uso do corpo nas ruas e avenidas; dos modelos de associativismo de bairro; das formas de negociação com o Estado; dos modos de escuta, composição e *performance* musical. Destaquei ainda a construção de possíveis caminhos de ascensão social para a população negra, mas não apenas, e varzeana da cidade. Essa parte da população, que habitava os limites dos bairros centrais quando a mancha urbana era limitada pelos maiores rios ainda não retificados - como o Tietê e o Pinheiros -, foi a que teve o seu cotidiano mais afetado pela implantação do Plano de Avenidas. Foi ela que passou a se deslocar para bairros cada vez mais distantes do centro da cidade e que participou da formação do que viria a ser a periferia paulistana.

Ao invés de apostar em um dos lados das posições entre tradicional (supostamente representado pelos cordões em sua relação com o samba "rural" do interior do estado) e o moderno (figurado pelo samba que se ouvia nos rádios e cinemas), pode-se pensar em um *continuum* no interior do qual os praticantes do samba transitavam. Assim, se Madrinha

Eunice fundadora da escola de samba do Lavapés teve como como companheiro Chico Pinga, famoso pela participação nos tradicionais desafios de Pirapora do Bom Jesus, ela conheceu o moderno "torneio de samba" da Praça XI no Rio Janeiro e, posteriormente, auxiliou membros de sua agremiação, como Germano Mathias, a ingressarem no mercado radiofônico. Outro exemplo é o nosso tão conhecido Henricão: vindo do interior do estado para ser goleiro no Corinthians, ele desiste do esporte bretão e apaixona-se pelo samba de salão. Nesse período, jogava no time de várzea do Cai Cai que daria origem ao cordão carnavalesco do Vai Vai, tornando-se um dos fundadores. "Aprendeu" a cantar com discos do Francisco Alves, mas não podemos esquecer que vinha de uma tradição de músicos e artistas, com um pai violeiro de grupos de Congada e o irmão, dramaturgo. Inicia sua carreira, como muitos de seus contemporâneos, em um show de calouros no rádio, obtendo sucesso e indo para a cidade do Rio de Janeiro, onde se firmaria como cantor e posteriormente como ator. Ao longo dos anos 1950, torna-se atua ao lado de grandes nomes como Ruth de Souza e Mazzaropi. Toda essa vida moderna não o impedia, como lembrado em seu depoimento, de frequentar as tradicionais festas de 13 de maio em sua cidade natal, Itapira.

Estamos assim diante de sujeitos que resistem a todo custo ao processo modernizador ou de usuários que por meio de inteligência ímpar participam de diversos espaços à medida que os produzem, sem deixar de evidenciar as contradições das modernizações em curso? Adotamos a segunda perspectiva.

Outro ponto importante que o trabalho procurou discutir foi a oposição entre o samba "paulista" e "carioca". Em geral, essa diferença é vista como desenhando um antagonismo entre os salões da Rádio Nacional que o samba ocupava no Rio, e os estúdios da Record, onde o samba estaria ausente, em São Paulo (que estava lá também). Ou ainda, como um contraste entre o Palácio dos Bandeirantes, indiferente à presença do samba nas suas vizinhanças, e o Palácio do Catete frequentado por músicos populares. Porém, pouco se diz sobre como a rua Lopes Chaves era "visitada" pela Portela de Oswaldo Cruz, ou como o Bixiga "passeava" pela festa da Penha, como apresentei no segmento primeiro do trabalho. Ao reduzirmos a escala de comparação colocando-a no patamar do diálogo de localidades, os bairros, a dicotomia entre um samba nacional e uma forma regional termina nuançada. Uma ponte se constrói, assim, entre as duas cidades, nos auxiliando a explicar porque músicos e cantores paulistas escolheram a cidade do Rio de Janeiro e também porque São Paulo era frequentado por tantos cariocas. Esse movimento de ida e vinda entre São Paulo e Rio de Janeiro, bastante característico do samba do período, nos ensina sobre a circulação de ideias, valores, costumes

e gostos, que extrapolam a cuíca, o bumbo, o pandeiro, o tamborim e o violão, mas que eles auxiliam a compreender.

Existe algo para além da transformação de um símbolo étnico em nacional (FRY, 1982). Há que se voltar para a percepção de um caminho pelo samba em São Paulo em um momento de profundo enraizamento da noção de "nacional-popular". Nesse sentido, a análise de Rafael Menezes Bastos ao analisar a canção *Feitio de Oração* de 1933 (letra de Noel Rosa, carioca de Vila Isabel, e música de Vadico, paulistano do Brás) auxilia a consolidar essa reflexão que se volta para a percepção dos sujeitos envolvidos nesse proceso. Vale destacar que Bastos está em diálogo crítico com o trabalho de Roberto DaMatta (1997):

> O "Feitio" claramente recusa a discussão sobre a origem do samba, metáfora do Brasil. Ele não somente a recusa, mas a vê com escárnio, desenhando-a como uma discussão feita pelas elites, por ele construídas como ignaras.
>
> Mas ao mesmo tempo que o "Feitio" recusa irrisivamente, ele postula. Postula a unidade e, assim, o cancelamento da contradição conflitual. Para ele, essa é uma invenção da nacionalidade das estrelas. [...]Ele é triste e sorri da tristeza elegantemente: ele é carioca. O Brasil do "Feitio" - audível até hoje no botequim ou no show, recital ou colóquio, no Rio de Janeiro ou em Jiparaná - então parece sim dilemático. Não tanto, porém, como se indeciso entre o moderno e o tradicional - polaridade que, aliás, esmeradamente tanto busca apagar-,mas como postulante de uma unidade outra[..] (MENEZES BASTOS,1996, p.30)

Essa busca de "uma unidade outra", por vezes contraditória, excludente e ufanista, mas também luminosa e irradiante, parece ter sido o grande magnetismo hipnótico exercido pelo centro da vida cultural do período, semelhante aquele percebido por Richard Morse (1970) no plano da cidade, como destaquei no segundo segmento do trabalho. Fazer-se músico no centro da cidade, buscar novas formas de dançar, cantar, ouvir e "ver" o samba moderno nas telas do cinema e nos palcos de teatro, implicava participar dessas centralidades em ebulição.

A partir do que foi exposto acima não se deve pensar que se trata de reduzir tudo à busca de uma história comum do samba nas duas cidades; ao contrário, ao olharmos e ouvirmos os sujeitos que tiveram no samba uma forma de conquista do espaço público, bem como de integração em uma sociedade mais ampla, não é possível localizar elementos

suficientes que justifiquem uma separação nítida entre os modos de fazer cidade dos sambas carioca e paulista. Distanciando-se do estabelecimento desses divisores, nesse trabalho optou-se por buscar os caminhos do samba em São Paulo, seja ele identificado como carioca, paulista, baiano, rural, urbano, caipira ou por meio de qualquer outro adjetivo que lhe tenha sido atribuído. Do mesmo modo como outros trabalhos já demonstraram, para que a hegemonia do samba do Rio de Janeiro seja explicada é preciso que novos elementos sejam trazidos à baila: o interesse ou indiferença de intelectuais locais, o investimento ou detratação das autoridades municipais, os "gostos" das respectivas indústrias culturais, entre outros[96].

Como procuramos sugerir, as experiências na cidade, marcadas por empréstimos e trânsitos entre Rio e São Paulo, entre outros, estavam imersos em territorialidades constituídas pelas diversas práticas empreendidas população negra por mais que houvesse também a participação de outros grupos. Tais modos criadores no fazer (da) cidade e no fazer musical se deram por diversos meios (carnaval, teatro, rádio, disco) e, mesmo após as populações das várzeas dos bairros centrais terem se espalhado pelas franjas da metrópole já constituída, elas deixaram marcas que até hoje são veredas por onde muitos caminham.

Muitos vêm realizando essas práticas que podemos denominar de "escavação" urbana por meio do samba. Diversos grupos se consolidaram nos últimos anos, associados ou não às escolas de samba, com o intuito de reconstruir a memória do samba na cidade de São Paulo. Mais do que avaliar se esses possuem ou não elementos para se falar em uma "autenticidade" ou em "continuidade" de certa tradição no limite inventada (como todas o são), faz-se necessário enfatizar a eficácia de verdadeiros rituais de valorização de uma memória preterida pelas narrativas consagradas da cidade que enfatizam a construção da cidade pelos imigrantes europeus. Tais "rituais" são, no que toca ao samba, as rodas promovidas por grupos como o *Kolombolo Diá de Piratininga*, o *Instituto Cultural Samba Autêntico*, pelas velhas guardas das escolas de samba como o Unidos do Peruche, Nenê de Vila Matilde, entre outras; os encontros da *Associação Cultural Cachuera*!, entre outras associações. A articulação de sujeitos, espaços, relatos e grupos produz um samba contemporâneo interessado em muitos dos lugares apresentados ao longo desta dissertação como as várzeas dos bairros da Barra Funda e do Bixiga (onde hoje ainda estão as sedes das escolas de samba Camisa Verde e

[96] Hermano Vianna (1995) em seu trabalho aborda como a proximidade entre intelectuais e músicos populares, aí incluído "sambistas", no Rio de Janeiro do início do século XX, permite explicar parte da constituição do samba como música nacional. Os historiadores Marcos Napolitano (2000) e José Geraldo Vinci de Moraes (2016), por sua vez, produziram estudos que abordam a construção de narrativas sobre o samba por jornalistas. O sociólogo Dmitri Fernandes (2010) adota o termo "inteligência da música popular brasileira" para se referir ao conjunto de pesquisadores, cronistas, jornalistas e outros que ajudaram a constituir noções de "autenticidade" no campo da música popular brasileira.

Branco e Vai Vai) ou as regiões centrais que nos últimos anos voltaram a receber um grande número de blocos carnavalescos. Esse novo samba surge, como seu predecessor dos anos 1930, produzindo uma cidade que se renova a partir de velhas camadas, dando vez a uma prática que foi apartada em nome de uma renovação constante do tecido urbano sem nunca deixar de expor com escárnio e troça as contradições desse processo.

REFERÊNCIAS

Fontes

Depoimentos

Carlão do Peruche. MIS-SP. Fita 76. 13/06/1981.

Dionísio Barbosa. MIS-SP. Fitas 40 a 44. 20/11/1976.

Dona Sinhá. MIS-SP. Fita 59. 15/04/1981.

Geraldo Filme de Souza. MIS-SP. Fitas 71 a 75. 27/05/1981.

Henricão. Fitas 50 e 51. MIS-SP. 10/08/1981.

Livinho do Vai Vai e Dona Maria da Conceição. MIS-SP. Fita 79 e 45. 07/07/1981.

Madrinha Eunice. MIS-SP. Fita 46 e 80. 01/07/1981.

Pé Rachado. MIS-SP. Fitas 52 a 54. 02/10/1981.

Seu Nenê. MIS-SP. Fitas 64 a 70.12/05/1981 e 26/05/1981.

Zezinho da Casa Verde e Sebastiana de Oliveira. MIS-SP. 09/04/1981.

Discografia

BAHIANO. **Isto é bom**. 1902. Disponível online: https://www.youtube.com/watch?v=Pn08p-sNf9o

BATUQUEIRO, Toniquinho. **Memória do samba paulista**. 14 faixas. Tratore, 2009. CD.

BUARQUE, Chico. **O Futebol**. Emi Music, 2006. DVD.

FILME, Geraldo. **A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes**.Volume 2. SESC-São Paulo, 2000 (Gravado em 1992). CD.

HENRICÃO. **A Música Brasileira por seus autores e intérpretes**. 18 faixas Volume 6. SESC-São Paulo, 2000. (Gravado em 11-06-1973). CD.

MARCOS, Plínio**. Plínio Marcos em prosa e samba**: nas Quebradas do Mundaréu - com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro,[1974]. Warner music, 2012.CD.

SILVA, Ismael. **Se Você Jurar**. RCA- Victor, 1973. LP.

TRIO GATO COM FOME. **Em busca dos sambas de Raul Torres**. Tratore. 2015. CD.

VELOSO, Caetano. **Tropicália 2**.12 faixas. Polygram, 1993. LP.

Filmografia

BARGMANN, Luis. **A Casa do Mário**. 26 min.

2013

CAPELLARO, Vittorio**. Fazendo Fita**.1935.

COSTA, Ruy. **Banana da Terra**.75 min. 1939.

DISNEY, W. **Aquarela do Brasil** [Watercolor of Brazil]. 1942.

_____. **Você já foi à Bahia?** [The Three Caballeros]. 1944.

OCIAA -Office of the Coordinator of Inter-American Affairs [Escritório para assuntos interamericanos]. **São Paulo**. 1944. Disponível online em: https://www.youtube.com/watch?v=InWifglIkQ0. Acessado em: 01/09/2017.

SANTOS, Ruy (Direção). **A casa de Mário de Andrade**. 21 min. 1955.

Imprensa

O Estado de S. Paulo.(http://acervo.estadao.com.br/)

Folha da Manhã. (http://acervo.folha.uol.com.br/)

*Folha da Noite. (*http://acervo.folha.uol.com.br/)

A Platea. (Consultado no Arquivo Público do estado de São Paulo)

Diário Popular. (Consultado na Hemeroteca da Biblioteca Mário de Andrade)

O Carapuceiro (Disponível em portal mantido pelo Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFPB- http://www.cchla.ufpb.br/jornaisefolhetins/acervo.html)

Mapas

COMPANHIA MELHORAMENTOS DE SÃO PAULO. **São Paulo**. 1951.

PROJETO S.A.R.A. BRASIL. **Mappa topogaphico do município de São Paulo**. 1930.

THE SÃO PAULO TRAMWAY LIGHT & POWER CO. LTD. **Planta da cidade de São Paulo e municípios circunvizinhos**. 1943.

Partitura (com letra)

Tupinambá, Marcelo. **Ao Som da Viola**. Disponível online em: http://www.casadochoro.com.br/acervo/files/uploads/scores/score6394.pdf

Peça de teatro

SEYSSEL, Waldemar (Palhaço Arrelia). **Uma gafieira no Bixiga**. 1944.

Referências Bibliográficas

ABREU, Mauricio de Almeida. **Evolução Urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Iplanri; Jorge Zahar Editor, 1987.

ALENCAR, José de. **Til** [1873]. São Paulo: Melhoramentos, 2010

ANDRADE, Mário de. "O Samba Rural Paulista". **Revista do Arquivo Municipal**. Ano 4, Volume XLI, p. 37-142. 1937.

ANDRADE, Mário de. O terno de itinerário ou trecho de antologia. In:_____. **Os filhos de Candinha**. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p.37-39.

ANDREWS, George Reid. **Blacks & Whites in São Paulo**: 1888-1988. Madison: The University of Wisconsin Press, 1991.

APPADURAI, Arjun. **Modernity at Large**. Mineapolis/Londres: University of Minnesota Press, 1996.

BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. **Brancos e Negros em São Paulo**. São Paulo: Global, 2008.

BASTOS, E. R.. "Um debate sobre o negro no Brasil". **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 1, n.5, p. 20-26, 1988

BESSA, Virginia de Almeida. **A cena musical paulistana**: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934). 2012. Tese (Doutorado em História Social) - FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

BONDUKI, Nabil. **Origens da Habitação Social no Brasil**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

BORGES, Vavy P; COHEN, Ilka Stern. A cidade como palco: os movimentos de 1924, 1930 e 1932. In: PORTA, Paula (Org.). **História da Cidade de São Paulo**. São Paulo: Paz e Terra, 2004, v. 3, p.291-340.

BORIN, Monique Félix. **A Barra Funda e o fazer da cidade**: experiências da urbanização em São Paulo (1890-1920). 2014. Dissertação (Mestrado em História Social) - FFLCH, USP, São Paulo) 2014.

BRAGA, Luís Otávio R. B. **A Invenção Da Música Popular Brasileira**: de 1930 ao final do Estado Novo. Tese (Doutorado em História Social. IFCH, Rio de Janeiro) 2002.

BRITTO, Iêda Marques. **Samba na cidade de São Paulo** (1900-1930): um exercício de resistência cultural. São Paulo: FFLCH, 1986.

CANDIDO, Antônio. **Os parceiros do Rio Bonito:** Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo: José Olympio, 1964.

CANUTTI, Rita Cassia. **Planejamento urbano e produção do espaço da Barra Funda**. 2008. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) - FAU, USP, São Paulo, 2008

CARDOSO, Irene Arruda Ribeiro. **A Universidade da Comunhão Paulista**. São Paulo: Cortez, 1982

CARPINTÉRO, Marisa Varanda Teixeira. **Em busca da Imagem**: a cidade e o seu figurino. Tese (Doutorado em História, IFCH, Campinas) 1998.

CASTRO, Ruy. **Carmem:** Uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CASTRO, Marcos Sampaio de. **Bexiga**: um bairro afro-italiano. São Paulo: AnnaBlume, 2008.

CINTRA, Ulhôa; MAIA, Prestes. **Estudo para um Plano de Avenidas para a cidade de São Paulo**. São Paulo: Melhoramentos, 1930.

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. Tese (Doutorado em História Social) -FFLCH, USP, São Paulo, 2015.

COSTA PINTO, L.A. **O Negro no Rio de Janeiro**: Relações de Raça numa sociedade em Mudança[1953]. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

CUNHA, M. W. V. "Descrição da festa de Bom Jesus de Pirapora". **Revista do Arquivo Municipal.** Ano 4, Volume XLI, p. 5-36. 1937.

CUNHA, Fabiana Lopes da. **Da marginalidade ao estrelato**: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945).São Paulo: Annablume, 2004.

CUNHA, Pedro Figueiredo Alves da. **Capoeiras e valentões na história de São Paulo** (1830-1930). Dissertação (Mestrado em História Social. FFLCH, São Paulo) 2011.

CUTI, Luiz Silva. **E disse o velho militante José Correia Leite**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

CYTRYNOWICZ, Roney. São Paulo e o front interno na Segunda Guerra Mundial. In: PORTA, Paula (Org.). **História da Cidade de São Paulo**. São Paulo: Paz e Terra, 2004, v. 3, p. 436-485.

DA MATTA, Roberto. **A casa e a rua**- Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991.

_____. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. São Paulo: Rocco, 1997

DE CERTEAU, Michel. **L'invention Du quotidien**. Volume 1. Arts de faire. Paris: Gallimard, 2010.

_____. **L'invention Du quotidien**. Volume 2. Habiter, cuisiner. Paris: Gallimard, 2010b.

_____. **Cultura no Plural**. São Paulo: Papirus, 1995.

DENORA, Tia. **Music in everyday life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

DINIZ, André. **Almanaque do choro**: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. **Almanaque do samba**: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

DOMINGUES, Petrônio. **Uma história não contada**: negro, racismo e branqueamento em São Paulo no pós-abolição. São Paulo: SENAC, 2004.

_____. **Esses intimoratos homens de cor**: o associativismo negro em Rio Claro (SP) no pós-abolição. História Social (UNICAMP), v. 19, p. 109-134, 2010

_____. Cidadania por um fio: o associativismo negro no Rio de Janeiro (1888-1930). **Revista Brasileira de História** , v. 34, p. 251-281, 2014.

DOZENA, Azevedo. **A geografia do samba na cidade de São Paulo**. São Paulo: Polisaber, 2012.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FELDMAN, S. **Planejamento e Zoneamento**. São Paulo, 1947-1972. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2005.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Global, 2011.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. **A inteligência da música popular**: a 'autenticidade' no samba e no choro. 2010. Tese (Doutorado em Sociologia) - FFLCH, USP, São Paulo, 2010

FINNEGAN, Ruth. **The hidden musicians**: music making in an English town. Middletown: Conn Wesleyan University Press, 2007.

FRANCESCHI, Humberto. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

_____. **Samba de sambar do Estácio:** de 1928 a 1931. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

FREHSE, Fraya. **Ô DA RUA:** O Transeunte e o Advento da Modernidade em SãoPaulo. São Paulo: EDUSP, 2012.

_____."Quando os ritmos corporais dos pedestres nos espaços públicos urbanos revelam ritmos da urbanização". **Civitas: Revista de Ciências Sociais**, v. 16, p. 100-118, 2016

FRY, Peter. "Feijoada e "Soul Food": notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais". In: **Para Inglês Ver**: identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. p. 47-53.

GAMA, L.H. **Nos bares da vida**: produção cultural e sociabilidade em São Paulo (1940-1950). São Paulo: Editora SENAC, 1998.

GARCIA, T.C.. **O "it verde e amarelo" de Carmen Miranda** (1930-1946). 1a.. ed. São Paulo - SP.: Annablume/FAPESP, 2004.

GARDEL, André. **O encontro entre Bandeira e Sinhô**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural/Divisão de Editoração, 1996.

GINZBURG, Carlo. Morelli, Freud e Sherlock Holmes - Indícios e Método Científico. In:_____. **Mitos, Emblemas e Sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Pp. 143-180.

GONÇALVES, Camila Koshiba. **Música em 78 rotações**: 'discos a todos os preços' na São Paulo dos anos 30. 2006. Dissertação (Mestrado em História Social) - FFLCH, USP, São Paulo, 2006.

GONÇALVES JUNIOR, René Duarte**. Friedenreich e a reinvenção de São Paulo: o futebol e a vitória na fundação da metrópole**. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) - FFLCH, USP, São Paulo, 2008

GORELIK, Adrián e PEIXOTO, Fernanda Arêas (orgs). **Las ciudades sudamericanas como arenas culturales**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2016.

GOUVÊA, José Paulo Neves. **Cidade do mapa**: a produção do espaço de São Paulo através de suas representações cartográficas. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. FAU, USP, São Paulo) 2011.

GRUSPUN, Haim. **O Bexiga**: Anatomia de um bairro. São Paulo: Cultura, 1979.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. **Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo**: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993). 2013. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013

IKEDA, Alberto Tsuyoshi. **Música na Cidade em Tempo de Transformação**: São Paulo - 1900-1930. Dissertação (Mestrado em Artes. ECA, USP, São Paulo) 1988.

INGOLD, T. The temporality of the landscape. In:_____. **The perception of the environment**: essays on livelihood, dwelling and skill. London: Routledge, 2002.p. 189-208.

_____. **Making**: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture. Nova Iorque: Routledge,2013.

JORGE, Janes. **Tiêtê, o rio que a cidade perdeu** (1890-1940). São Paulo: Alameda, 2006.

KITCHEN, Martin. **Um mundo em chamas**: Uma breve história da Segunda Guerra Mundial na Europa e Ásia (1939-1945). Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

KUHN, João Carlos Santos. **Resistências sagradas**: Pátio do Colégio, secularização e reconstrução. 2016. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) FAU, USP, São Paulo, 2016.

LANNA, A. L. D.. O bexiga e os italianos em São Paulo, 1890/1920. LANNA, Ana; PEIXOTO, Fernanda; LIRA, José; SAMPAIO, M Ruth (Org**.). São Paulo, os estrangeiros e a construção das cidades**. São Paulo, SP: Alameda, 2011. p. 117-130.

LANGENBUNCH, Juergen Richard. **A estruturação da grande São Paulo**. Tese (Doutoramento em Geografia) Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Rio Claro, 1968.

LÉVI-STRAUSS. **Tristes Trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LIRA, José Tavares Correia de. Patrimônio: Que saber-fazer? In: HIKIJI, R. S.; SILVA, ADRIANA de Oliveira. **Bixiga em Artes e Ofícios**. São Paulo: EDUSP, 2014. P. 9-15.

LOPES, Nei; SIMAS, Luís Antônio. **Dicionário da História Social do Samba**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOWRIE, Samuel H. **"**O elemento negro na população de São Paulo". **Revista do Arquivo Municipal**. Volume XLVIII, pp. . Jun. 1938.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2011.

MACEDO, M. Baladas Black e Rodas de Samba da Terra da Garoa. In: MAGNANI, J. G. C.; SOUZA, B. M.. (Org.). **Jovens na Metrópole**: Etnografias dos Circuitos de Lazer, Encontro e Sociabilidade.São Paulo: Terceiro Nome, 2007, p. 189-224.

MACHADO, Carlos Eduardo Dias. **População negra e escolarização na cidade de São Paulo nas décadas de 1920 e 1930**. Dissertação (Mestrado em História Social) - FFLCH, USP, São Paulo, 2009

MACIEL, Diogo Barbosa. **Antônio de Alcântara Machado e a criação de São Paulo**: personagens, espaços e experiências. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) -FFLCH, USP, São Paulo, 2017.

MAIA, Francisco Prestes. **Os melhoramentos de São Paulo** [1945]. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

_____. **São Paulo, metrópole do século XX**. São Paulo: Publicações Associadas, 1942.

MANGILI, L. P. **Bom Retiro, bairro central de São Paulo**: transformações e permanências (1930-1954). São Paulo: Alameda, 2011.

MANZATTI, Marcelo Simon. **O samba paulista, do centro cafeeiro à periferia do centro**: estudo do samba de bumbo ou samba rural paulista. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais)– Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC), São Paulo, 2005.

MARCELINO, Marcio Michalczuk. **Uma leitura do samba rural ao samba urbano na cidade de São Paulo**. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana). FFLCH, São Paulo, 2007.

MARCONDES, Marcos Antônio. **Enciclopédia da Música popular brasileira**: erudita, folclórica e popular. 2. ed. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1999.

MARINS, P. C. G.. Um lugar para as elites: os Campos Elísios de Glette e Nothmann no imaginário urbano de São Paulo. In: LANNA, Ana; PEIXOTO, Fernanda; LIRA, José; SAMPAIO, M Ruth (Org**.). São Paulo, os estrangeiros e a construção das cidades**. São Paulo, SP: Alameda, 2011 , p. 209-244.

MENDONÇA, Luciana. Sonoridades e cidade. In: FORTUNA, Carlos; LEITE, Rogério Proença(Org). **Plural de Cidade:** Novos léxicos urbanos. Coimbra: Almedina, 2009. P.139-150.

MENEZES BASTOS, R. J. de. "A Origem do Samba como Invenção do Brasil: Sobre o Feitio de Oração de Vadico e Noel Rosa (Por que as Canções Têm Música?)". **Antropologia em Primeira Mão**, Florianópolis, SC, v. 1, p. 1-40, 1995.

MONTELEONE, Joana de Moraes. **Sabores Urbanos**: alimentação, sociabilidade e consumo (São Paulo 1828-1910). 2008. Dissertação (Mestrado em História Econômica) - FFLCH, USP, São Paulo, 2008.

MORAES, M. A. **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. São Paulo: Edusp/IEB, 2000.

MORAES, José Geraldo Vinci de Moraes.. "Criar um mundo do nada". **Revista USP**, p. 99-116. 2016.

_____. **Metrópole em Sinfonia**: cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

MORSE, R. **Formação histórica de São Paulo**: de comunidade à metrópole. São Paulo: Difel, 1970.

_____. As cidades 'periféricas' como arenas culturais. **Estudos Históricos**, 8 (16), 1995 p. 205-225.

_____."The negro in São Paulo, Brazil". **The Journal of Negro History**. Vol.38, Número 3, Jul.1953.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

MUGNAINI JR., AYRTON. **Adoniran**: Dá licença de contar. São Paulo: Editora 34, 2002.

MUKUNA, Kazadi Wa. "O contato musical transatlântico: contribuição Bantu na Música Popular Brasileira". **Revista do centro de Estudos Africanos da USP**. Número 1, P. 97-101, 1978.

NAPOLITANO, M.; WASSERMAN, M. C. “Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira”. **Revista brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n.39, p. 167-189, 2000.

NETO, Lira. **Uma história do samba**: as origens. São Paulo: Companhia das Letras, 2017

PEREIRA, João Baptista Borges. **Cor, Profissão e mobilidade**: o negro e o rádio de São Paulo. São Paulo: EDUSP, 2001.

PÉREZ GONZALEZ, Juliana. **Da música folclórica à música mecânica**. Uma história do conceito de música popular por intermédio de Mário de Andrade (1893-1945). 2012. Dissertação (Mestrado em História Social) – FFLCH, USP, São Paulo, 2012.

PIERSON, Donald. “Habitações de São Paulo: estudo comparativo”. **Revista do Arquivo Municipal**. Volume LXXXI. Jan-fev. 1942.

PRADO, Bruna Queiroz M. **A passagem de Geraldo Filme pelo 'samba paulista'**: narrativas de palavras e músicas. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) IFCH, Unicamp, 2013.

ROCHA, Francisco. **Adoniran Barbosa**: O Poeta da Cidade. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. **Figurações do ritmo**: Da Sala de Cinema ao Salão de Baile - Representações da Modernidade na Metrópole Paulista - 1930-1950. São Paulo: EDUSP, 2012.

ROLNIK, R.. **A Cidade e a Lei - legislação, politica urbana e territórios na cidade de São Paulo**. São Paulo: Studio Nobel / FAPESP, 2003.

_____. Territórios negros nas cidades brasileiras: etnicidades e cidade em São Paulo e Rio de Janeiro. In: SANTOS, Renato Emerson dos. (Org.). **Diversidade, espaço e relações étnico-raciais** O negro na geografia do Brasil. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. P.75-91.

SALIBA, E. T.. A dimensão cômica da vida privada na República. In: SEVCENKO, Nicolau. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil - República: da Belle Epoque à Era do Rádio**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, v. III, p. 289-365.

SANDRONI, Carlos. “La samba à Rio de Janeiro et le paradigme de l’Estácio”, **Cahiers d’ethnomusicologie**, Número 10. Anos 1997, pp. 153-168.

_____. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

SANTOS, Roberto Elíseo dos Santos. **Para reler os quadrinhos Disney**: Linguagem, evolução e análise de HQs. São Paulo: Paulinas, 2002.

SANTOS, André Augusto de Oliveira. **'Vai graxa ou samba, senhor?'**: a música dos engraxates paulistanos entre 1920 e 1950. 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) - FFLCH, USP, São Paulo, 2015.

SÃO PAULO (Prefeitura). **O transporte coletivo na cidade de São Paulo:** pesquisa, recenseamento e estudos técnicos. São Paulo: Gráfica Municipal, 1943.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo.** São Paulo: Editora da Unesp, 2001.

SCHNECK, Sheila. **Formação do bairro do Bexiga em São Paulo:** loteadores, proprietários, construtores, tipologias edilícias e usuários (1881-1913). 2010. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - FAU, USP, São Paulo, 2010

SEVCENKO, N. **Orfeu extático na metrópole:** São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos. In:_____; NOVAIS, Fernando A. (Org.). **História da vida privada no Brasil**. Volume 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.p. 513-619.

SEVERIANO, J. ; HOMEM DE MELLO, ZUZA. **A Canção no tempo:** 85 anos de músicas brasileiras Volume 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 2006.

SILVA, Marília T. Barboza da; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. **Filho de Ogum bexiguento**. Rio de Janeiro: Funarte, 1979

SILVA, Diana Mendes Machado da. **A Associação Atlética Anhanguera e o futebol de várzea na cidade de São Paulo** (1928-1950). 2013. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SILVA, Isabela Oliveira Pereira da. **De Chicago a São Paulo**: Donald Pierson no mapa das ciências sociais (1930-1950). 2012. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - FFLCH, USP, São Paulo, 2012.

SILVA, Zélia Lopes. **Os carnavais de rua e dos clubes na cidade de São Paulo**: Metamorfoses de uma festa (1923-1938). São Paulo: Unesp, 2008.

_____. **Dimensões da cultura e da sociabilidade**: os festejos carnavalescos na cidade de São Paulo (1940-1964). 1. ed. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.

SIMÕES, Inimá. **Salas de cinema em São Paulo**. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura/Secretaria estadual de Cultura, 1990.

SIMSOM, Olga Rodrigues de Morais Von. **Carnaval em branco e negro**: Carnaval popular paulistano – 1914-1988 [1990]. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

SMALL, C. **Musicking:** The meanings of Performing and Listening. Middletown: Wesleyan, 1998.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUSA JUNIOR, Walter de. **Mixórdia no picadeiro**: circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970. 2009. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) - ECA, USP, São Paulo, 2009.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editoral, 2004.

THOMPSON, Emily. **The soundscape of modernity:** Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933. MIT Press, 2004.

THOMSETT, Michael. **The Inquisition**: A History. Jefferson: McFarland, 2010

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular:** do gramofone ao rádio e TV. São Paulo : Ática, 1981

_____. **Os sons dos negros no Brasil** : cantos-danças-folguedos, origens.São Paulo: Art Editora, 1988.

TOLEDO, Benedito Lima de. **Prestes Maia e as origens do urbanismo moderno em São Paulo**. São Paulo: Empresa das artes, 1996.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. **A capital da vertigem**: Uma história de São Paulo de 1900 a 1954. São Paulo: Objetiva, 2015.

TONI, F. C.. **A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade**. São Paulo: SESC/SENAC, 2004

TOTA, Pedro. **O amigo americano**: Nelson Rockefeller e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. **O imperialismo sedutor**: a americanização no Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

_____. Rádio e Modernidade em São Paulo (1924-1954). In: Paula Porta. (Org.). **História da Cidade de São Paulo**. A cidade na primeira metade do século XX. São Paulo: Paz e Terra, 2004, v. 3, p. 487-515

VALENTINI, Luísa. **Um laboratório de Antropologia**: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss. São Paulo: Alameda, 2013.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

VIRGÍLIO, Marcos. **São Paulo 1946-1957:** Representações da cidade na música popular. Tese (Doutorado em arquitetura e urbanismo) São Paulo: Editora 24x7, 2010.

_____. **Urbanização, cultura e experiência popular em João Rubinato e outros sambistas paulistanos (1951-1969)**. Tese (Doutorado em arquitetura e urbanismo) FAU, São Paulo, 2011.

WEBER, M. **Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música**. São Paulo: EDUSP, 1995.

WISNIK, J. M. S.. **O coro dos contrários**: a música em torno da Semana de 22. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

_____. “Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo”. In: _____; SQUEFF, E. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001. pp. 129-191.