Universidade de São Paulo
Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana

ALBERTO LUIZ DOS SANTOS

O samba como patrimônio cultural em São Paulo (SP): As batucadas de beira de campo e o futebol de várzea

Versão corrigida

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

ALBERTO LUIZ DOS SANTOS

O samba como patrimônio cultural em São Paulo (SP): As batucadas de beira de campo e o futebol de várzea

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana, do Departamento de Geografia da Faculdade de Geografia, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Geografia.

Orientadora: Profª Drª Simone Scifoni

Versão corrigida

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

S237s

Santos, Alberto Luiz dos
O Samba como patrimônio cultural em São Paulo (SP): As batucadas de beira de campo e o futebol de várzea / Alberto Luiz dos Santos; orientadora Simone Scifoni - São Paulo, 2021.
322 f.

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

1. Lugar. 2. Futebol. 3. Samba. 4. Batucada. 5. Patrimônio cultural. I. Scifoni, Simone, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Alberto Luiz dos Santos

Data da defesa: 11 / 08 / 2021

Nome do Prof. (a) orientador (a): Simone Scifoni

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 08 / 10 / 2021.

Simone Scifoni

Assinatura do (a) orientador (a)

Dedico essa tese aos varzeanos e às varzeanas. Em especial, às pessoas que fizeram o samba florescer nos campos de várzea da cidade de São Paulo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao movimento de tudo. Aos ciclos, fluxos e encontros. À energia que me envolve, anima meus sentidos e me dá força diante das situações de apatia da vida e que, por vezes, perpassaram o fazer desta tese. Agradeço àquilo que aprendi a chamar de natureza, em toda sua plenitude, mas que pode ter muitos nomes diferentes também. Aos ensinamentos que ela proporciona, todos os dias, todas as noites. Ao que sinto e, nem sempre, vejo. À Deus e às entidades que labutam por nós. Agradeço por estar vivo e me reencontrar na minha fé.

Referências de amor, amizade, entrega e acolhimento, te agradeço minha mãe, meu pai, minha irmã e minha avó, Iaia. Obrigado por me guarnecerem desde sempre. Pelos valores construídos juntos, nas muitas moradas que tivemos e que sempre foram lar. Obrigado por estarem comigo em tudo que é importante na minha vida, em cada etapa da minha formação, da escolinha a este momento aqui. Sorrisos de entusiasmo, palavras precisas de incentivo e responsabilidade. Um encantamento que tenho sobre as coisas do mundo e que sempre pude partilhar em casa, aprendendo mais com suas devolutivas. Ao gesto cuidadoso que cultivamos entre nós, em todas as instâncias do cotidiano. Às longas conversas e escuta atenciosa, nos períodos mais difíceis que envolveram o fazer desta tese. Amor que transcende. Obrigado!

Deste lar, parti para muitos lugares, para muitas vivências. E o sentimento de acolhida se expandiu. Recebo o amparo de pessoas queridas, fortalecendo meus caminhos. Agradeço, então, ao passado e ao presente. À Vó Cida, Vô Luciano, Iaia Maria, Bisavô Alberto, Vô Jaime, Vó Lili, Vô Osmar, Vô Marcão, Vó Vera. Sementes... Agradeço pelos momentos vividos em família, desde pequeno. Palavra que expressa, antes de tudo, um sentimento. Este que por vezes se esvai. Mas o legado, quando foi de amor, permanece. Agradeço, em especial, aos/às que estão em meu dia-dia, com quem compartilho as andanças, alegrias e anseios. De quem sempre recebi muito amor: Solange, Inaê, Tiago, Luzia, Valdir, Teresa e Juan.

Acauã, amigo querido. Sobrinho, afilhado e parceiro. Obrigado por me ensinar tanto sobre o amor e a vida. Sobre ser feliz. Por cada abraço e sorriso seu.

Às amizades, muito obrigado! "*Nem mesmo esse samba de amor pode nos resumir*" - verso irresistível! Com quem partilho ideias e lamentos, alegrias e utopias. É no agora e já vem de milianos. Sentir-me amigo de vocês é um presente. É esse sentimento potente de trocar, somar, receber. O afago e o aprendizado imenso que é ter vocês em minha vida, bem como as pessoas que nela entraram, por vocês. Qual seja o intervalo dos encontros. Penso em vocês e meu sorriso brota. Vocês me tornaram o Beto e me fazem sê-lo. Fico feliz em fazer esse movimento no pensar, e muitos sorrisos surgirem aqui. Muitos semblantes queridos e

momentos vividos. No que envolve o cotidiano desses últimos anos e o fortalecimento de vida no fazer desta tese, agradeço, especialmente, a Antônio Junior, que já foi "Juninho", Ricardo "Piquitito", Ricardo "Bizão", Fernanda, Vanessa, Cristiane, João "Orkut", Carol, Marcelo "Saúva", Clarissa, Furlan, Gabriel "Coxa", Marcela, Estelinha, Carol "Zona", Douglas "Itatiba", Lú "Príncipe", Bianca "Japa", Julian, Gabi, Kássio, Balu, Dan "Martins", Samuel "Bubu", Chico, Marininha, Franco, Sofia, Netinho, Alessandra, Juan, Camila, Sheila, Henrique, Caio, Amanda, Fer, Aninha e Daniel "Cebola". Lilian Machado, terapeuta e amiga, obrigado pelas transformações em meu ser!

Sobre a elaboração e os conteúdos desta tese, agradeço às pessoas da antiga, mestras e mestres da cultura popular brasileira. Agradeço ao "mundo do samba", ao "mundo da várzea", e seus legados. Agradeço aos varzeanos e varzeanas que perpassam nominalmente as páginas desta tese e que partilharam comigo de seu tempo, seus saberes e memórias acerca do futebol popular de São Paulo (SP). Em especial, aos aprendizados com membros/as das comunidades do The Wailers (Brasilândia) – salve Guto, Edgar, Pelé e toda a rapaziada! -, EC Comercial (Pirituba), Praça FC (Pirituba), Sete de Setembro (Freguesia do Ó), AA Vila Carolina (Limão), São Bento (Vila Taiaú) - salve Valdir! -, XI Garotos (Piqueri) - homenagem à Américo e Luciano Pellini, *in memorian* - e Jaraguá FC. Com esses times, campos e terrões, tive um contato mais recorrente e aprofundado, seja na infância, seja recentemente, no curso da pesquisa. Agradeço, também, às pessoas, times e campos com os quais tive um contato pontual recente, abordados no decorrer desta tese.

Destaco, nesse grupo, o Zé. Varzeano e batuqueiro de referência, que tantos caminhos abriu a essa pesquisa. Ensinou-me a tocar caixa, saiu comigo no Anhembi e na Santa Isabel. Levava-nos para a passarela da Edgar Faccó, para as quadras de escola de samba e para o Pacaembu. Destaco, também, a Nana, uma entusiasta do samba e da várzea, comigo desde os primeiros encontros. Pessoas que me apresentaram o samba-enredo, nas vitrolas e no coro. *"Laialaiá... ôô..."* - obrigado pai, obrigado irmã!

O encantamento que a cidade, o samba e a várzea promovem em mim, como gosto de dizer, ganhou a dimensão de uma pesquisa, de formulações teóricas e possibilidades de compartilhamento, como esta que aqui se apresenta, graças à orientação e apoio permanente da Professora Simone Scifoni. Obrigado Simone! Por elucidar os caminhos, alentar para os possíveis, sempre estimulando a autonomia. Obrigado por ressignificar os sentidos de geografia, educação, resistência e crítica em seus ensinamentos, para toda a vida.

Agradeço à Universidade de São Paulo, ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, ao CNPq pela concessão da bolsa de estudos e à Pró-Reitoria de Extensão pelo apoio

financeiro para participação em eventos. Realizei um sonho, amparado por tais instituições. E espero que minha trajetória como educador e militante possa somar para que tal realização se amplie socialmente. Pois, infelizmente, a universidade pública, este espaço tão fértil de formação humana integral, segue reproduzindo muros de acesso e desigualdades internas. Nesse escopo, estendo meus agradecimentos à Universidade Estadual Paulista, especialmente ao campus de Ourinhos, onde me graduei e à Universidade Estadual de Campinas, onde cursei o Mestrado, especialmente aos/as amigos/as do Grupo de Pesquisa em Geografia, Turismo e Patrimônio Cultural e à Professora Maria Teresa Duarte Paes.

Na USP, agradeço ao corpo docente e discente com os quais pude estar presente, nos espaços de diálogo e formação. Em especial, aos ensinamentos das/os docentes Marta Inês, Manoel Fernandes, José Guilherme Magnani, Glória Anunciação Alves e Ecléa Bosi (*in memorian*), à generosidade e atenção de Rosângela Garcez e à ajuda sempre disposta dos amigos Daniel Vasconcelos e Lucas Rocha.

Agradeço aos/às amigos/os do Grupo de Pesquisa Patrimônio, Espaço e Memória. Nossos encontros presenciais no Labur, e também os virtuais, seja nos colóquios ou para além deles - corredores, cafés e almoços -, foram fundamentais a essa tese. Inspiradores e permeados de carinho e empatia, no curso do desafiador fazer acadêmico. Desse grupo florescem geografias, olhares e teorias, com os quais aprendo continuamente.

Agradeço aos coletivos que participei no período que concerne à elaboração dessa tese. Potentes instâncias do fazer coletivo, das práticas e utopias, que intencionam os direitos sociais em detrimento dos privilégios. Aos/às amigos/as da Rede Paulista de Educação Patrimonial (REPEP) e do Espaço Cultural Luís Ferreira (Valinhos), meus agradecimentos. Seguimos!

Muitos momentos da pesquisa são de dúvidas e também de frutíferos devaneios. Reflexões profundas e pequenos ensejos de querer fazer, de querer relacionar! Agradeço aos amigos e amigas que compartilharam saberes comigo, no escopo de determinados temas, metodologias e áreas de pesquisa que envolvem essa tese. Daniel Martins, por sua inspiradora dedicação à ciência e por atualizar, sempre, a potência do diálogo interdisciplinar. Samuel Bussunda, parceiro de etnografias, com quem aprendo sempre mais sobre o mundo do samba. Chico Santana, mestre na prática de batucada, professor que me abriu caminhos nos estudos sobre o tema e, em conversas ritmadas, orientou momentos importantes dessa pesquisa, nos diálogos com a área da música e da etnomusicologia. Laurisabel Assil, que nessa mesma área também somou em meus voos, com valiosas partilhas, entremeadas por diálogos renovadores sobre o cotidiano, nos percalços do período pandêmico. Histórias como as de Dona Miúda e

dos carnavais soteropolitanos, que transbordam ensinamentos. Raphael Rajão, Raphael Piva e Aira Bonfim, pelos diálogos e escritas compartilhadas, no âmbito dos estudos sobre o futebol popular. Alessandro Dozena, pela leitura generosa da primeira versão do projeto de pesquisa, antes ainda do ingresso no Doutorado. Elisabete Faria, pela partilha de seus estudos sobre tambor e pelas reflexões sobre o som e a vida que tecemos juntos. Igor Valvassori e João Demarchi, pelas conversas e "audiões" sobre cidade, memória, patrimônio e cultura popular. Mariana Kimie, parceira de militância e de escrita, incansável ativista que nos motiva a sempre seguir.

Na escola, em projetos, em ações e oficinas, atuei como educador em diversos momentos concomitantes a essa pesquisa. Não há possibilidade de apartar os aprendizados nessas instâncias aos demais supracitados. Estão todos nas páginas que seguem. Aprender, ato contínuo, sobretudo quando me proponho a educar. Agradeço aos momentos de troca no IFSP (campus Hortolândia), nas oficias e projetos da REPEP, nos projetos realizados em Fortim (CE), em Lage dos Negros, Souto Soares, Iraquara e Mulungu do Morro (BA) -, junto à Equipe Zanettini Arqueologia, no Projeto Entre Estações (SP) - junto à Equipe Entremeios - e, mais recentemente, no COTIL (Unicamp). Especialmente às pessoas idosas, serenidade e sabedoria e, também, às crianças e jovens, que semeiam esperança com singeleza.

Às amizades de Beto Samu, Antônio Gilberto e Ana Paula, agricultores/as de Valinhos e Vinhedo, meus agradecimentos. O que vocês me ensinaram é inestimável. Fazer com as mãos, imergir na terra, na natureza e seus fluxos. Produzir alimento! Algo que veio para ficar em minha vida. Obrigado pelos meses de trabalho com vocês.

Antes de abrir a roda dessa tese, quero agradecer àquelas em que fui acolhido. Espaços coletivos de samba e de batucada, do aprender fazendo, do fazer tocando. Só de pensar, é aquilo, não tem jeito. Coração pulsa e o respiro traz aquele arrepio. Obrigado pelos momentos de alegria e criatividade. Obrigado por levarem meu corpo, alma e pensamento para lugares onde ele jamais estaria. Batucadas de beira de campo (nas quais tocava sem instrumento, olhando e em pensamento, mimetizando os gestos, quando criança), Batucada da Pompéia (Águia de Ouro), Batucada Resistência (Unesp Ourinhos), Bateria Alcalina (18 Anos Sem Menisquência!), Batucada do Leão (EMEF Leão Valerie), Bateria de Bamba (Nenê de Vila Matilde), Grupo Quintais e Batucadas (voltaremos!), Fiel Batucada (Vai Corinthians!) e Bloco Cultural União Altaneira (um amor pra vida inteira!), especialmente à Dona Edna Pimenta "Mãe" e "Seu" Djlama Braz "Pai". Muito obrigado!

Essas linhas, como todas as demais que virão, foram escritas em dias que começaram por seu abraço Maíra, minha companheira. O seu abraço que é o melhor lugar do mundo. Que

se faz presente em minhas manhãs, mesmo em pensamento, quando os corres nos distanciam. Mas nunca separam. Sou grato por tudo que fazemos e fizemos juntos nessa vida. Sobretudo, nesse momento, agradeço à paciência, escuta, afago e incentivo, durante o fazer desta tese. Pela sua generosidade de amar e amparar, mesmo nas baixas. Sou grato pelo amor que cultivamos a cada dia em nosso casulo. E que floresce alegria aqui dentro! *"Vontade de viver mais"!* - hoje ouvirei essa música com você.

RESUMO

Essa pesquisa trata das *batucadas de beira de campo*, forma de expressão do samba paulistano enredada, historicamente, às sociabilidades que envolvem o futebol de várzea. Registrado como patrimônio imaterial pela Resolução nº 29/13 (CONPRESP), o samba de São Paulo (SP) possui múltiplas matrizes e passou por contínuas transformações, suscitando a problematização dos conteúdos da referida Resolução numa chave espacial, com enfoque nas batucadas, nas apropriações do espaço e na conformação dos lugares do futebol popular. Deste modo, o objetivo da pesquisa consistiu em analisar a ascensão, rarefação e espraiamento dos campos varzeanos, bem como compreender o atrelamento histórico entre futebol e samba na capital paulista, das "várzeas iniciais" às periferias da metrópole. Junto a esse objetivo principal, a pesquisa intencionou elucidar a diversidade do samba brasileiro, interpretar as práticas e significados que se elaboram nos campos de várzea contemporâneos, com destaque ao fazer musical das batucadas, e analisar as normativas de proteção do samba como patrimônio. O conjunto de saberes, fazeres e memórias vinculadas às batucadas de beira de campo, bem como os elementos do jogo, as sonoridades e os modos de torcer na várzea, levaram à tese de que os lugares do futebol popular são referências culturais para milhares de pessoas em São Paulo (SP). São matrizes de significados para crianças, jovens e pessoas idosas, predominantemente periféricas. Campos legados pela obra coletiva e possibilidades do uso social do espaço, onde as referências culturais se realizam, sendo as *batucadas de beira de campo* uma expressão deste encontro.

Palavras - chave: lugar, futebol de várzea, samba, batucada, patrimônio.

ABSTRACT

This research deals with the *batucadas de beira de campo*, a form of expression of the samba from São Paulo, historically engaged with the sociability that involves the foodplain soccer *(várzea)*. Registered as an intangible heritage by Resolution nº. 29/13 (CONPRESP), the samba of São Paulo (SP) possesses multiple forms and has undergone continuous transformations, making the contents of that Resolution problematic in a spatial sense, with a focus on *batucadas,* acquirement of space, and the conformity of places for foodplain soccer. Thus, the objective of the research was to analyze the rise, popularity, and spread of *várzea* fields, as well as to understand the historical link between soccer and samba in the capital of São Paulo, from the "initial *várzeas*," to the periphery of the metropolis. Together with this main objective, the research was intended to elucidate the diversity of brazilian samba, interpret the practices and meanings that are developed in contemporary *várzeas*, with emphasis on the musical composition of *batucadas*, and analyze the norms for the protection of samba as a heritage. The set of knowledge, actions, and memories linked to the *batucadas de beira de campo*, as well as the elements of the game, the sounds and ways of cheering at the *várzea*, led to the thesis that foodplain soccer places are cultural references for thousands of people in São Paulo (SP). They are forms of meaning for children, young people, and elderly people, predominantly on the periphery. The *várzeas* are fields bequeathed by the collective work and possibilities for the social use of space, where cultural references take place, with *batucadas de beira de campo* an expression of this encounter.

Keywords: place, foodplain soccer, samba, *batucada*, heritage.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Instrumentos à beira de campo (The Wailers FC - Brasilândia).....20
Figura 2: Batucada no Campo do Fazenda (CE Oswaldo Brandão - Brasilândia).....21
Figura 3: Colinas e outeiro da Freguesia do Ó a partir da várzea do rio Tietê (1952).....47
Figura 4: Campos de futebol entre Piqueri e Freguesia do Ó (1958).....52
Figura 5: Campos de futebol entre Casa Verde e Bandeiras (1958).....53
Figura 6: Campo do E. C. São Bento - Vila Taiaú / Distrito Pirituba (Década de 1960).....77
Figura 7: Espaço livre em Loteamento onde atualmente se localizam dois campos.....81
Figura 8: Campos de futebol de várzea Jardim Santo Elias - São Domingos (2017).....82
Figura 9: Campo EC São Bento (CDC Vila Taiaú) e empreendimentos adjacentes (2017).....85
Figura 10: Campos do Futebol no Distrito Jaraguá (2004).....86
Figura 11: Evolução da área urbanizada do Jaraguá: 1929 - 2002.....98
Figura 12: Campos de organização coletiva - Conjuntos habitacionais do Jaraguá (2004).....101
Figura 13: Campo do Jaraguá F.C. (2018).....105
Figura 14: Preparativos para uma partida no campo da Xurupita (2018).....106
Figura 15: Campo do Taipas Futebol Clube (2018).....107
Figura 16: Campo do COHAB Taipas (2018).....108
Figura 17: Campo do Sem Valor - CDC Lázaro Correa de Macedo (2018).....110
Figura 18: Pinturas dos times nas dependências do Parque Pinheirinho d'Água (2018).....111
Figura 19: Campo de futebol no parque Pinheirinho d'Água (2018).....112
Figura 20: Campo em praça pública entre os conjuntos habitacionais do Jaraguá (2018).....113
Figura 21: Partida disputada no CDC Parque Taipas (2018).....114
Figura 22: Samba de Pé no Povoado de Alagadiço - Comunidade Quilombola de Lage dos Negros - Campo Formoso (BA).....129
Figura 23: Crianças no campo do CDC Jardim Regina durante Festival em 2017.....196
Figura 24: Sub-15 do Sete de Setembro x Botafogo de Guianazes (2017).....198
Figura 25: Roda de Samba no campo do AA Vila Carolina (2017).....202
Figura 26: Capa do Circuito de Rodas de Samba de SP (Versão Digital).....213
Figura 27: Ponto de Escuta - Bar Toca da Coruja - Campo do Vila Izabel (Osasco)..... 218
Figura 28: Repertório periférico - discotecagens no campo de várzea.....220
Figura 29: Batucada do Praça FC (Pirituba) "armando o samba".....229
Figura 30: Naipes na Batucada do Praça F.C.....230
Figura 31: Naipes na Batucada do The Wailers F.C.....231

Figura 32: Processos de afinação.....235
Figura 33: Grade com transcrição das batidas padrão de uma batucada de samba.....237
Figura 34: Base do teleco-teco.....239
Figura 35: Roda de Conversa – Campo do Fazenda (Brasilândia).....243
Figura 36: Santaninha acompanhando a Batucada do Praça FC (Pirituba).....257
Figura 37: Corpo durante a experiência da batucada.....260
Figura 38: Bandeira de mastro e fumaça de sinalizadores: Jovens no "barranco" do CDC Jardim Regina.....266
Figura 39: Estética das torcidas varzeanas em Vida Loka (Brasilândia) x Unidos (Jardim Brasília).....267
Figura 40: O posicionamento das "organizada varzeanas" na arquibancada.....270
Figura 41: Chegada da torcida do Vida Loka (Brasilândia) no campo do Jd. Regina.....272
Figura 40: Organizadas varzeanas na arquibancada – 2019.....272

LISTA DE MAPAS

Mapa 1: Campos de Futebol de Várzea em São Paulo (1962).....54
Mapa 2: Campos de Futebol de Várzea nas adjacências do rio Tietê (1962).....55
Mapa 3: Município de São Paulo – Regiões, Prefeituras Regionais e Distritos (2018).....91
Mapa 4: Campos de Futebol no Distrito do Jaraguá (2004 – 2018).....92
Mapa 5: Campos de Futebol do Distrito do Jaraguá (2018).....103
Mapa 9: Campos de Futebol no Distrito de Anhanguera (2004 – 2018).....315
Mapa 10: Campos de Futebol no Distrito da Brasilândia (2004 – 2018).....316
Mapa 11: Campos de Futebol no Distrito da Freguesia do Ó (2004 – 2018).....317
Mapa 12: Campos de Futebol no Distrito de Perus (2004 – 2018).....318
Mapa 13: Campos de Futebol no Distrito de Pirituba (2004 – 2018).....319
Mapa 14: Campos de Futebol no Distrito de São Domingos (2004 – 2018).....320

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Quantidade de Campos de Futebol nos Distritos da Zona Noroeste de São Paulo...93
Tabela 2: Legislações sobre legalidade fundiária nos meados do século XX em São Paulo...97
Tabela 3: Loteamentos aprovados do Distrito do Jaraguá (SP).....99
Tabela 4: Loteamentos regularizados no Distrito do Jaraguá (SP) – 2018.....99
Tabela 5: Síntese do percurso etnográfico (2016 – 2021).....188
Tabela 6: Distribuição dos naipes em diferentes batucadas / jogos.....233
Tabela 7: Sambas-enredo cantados com maior recorrência.....251
Tabela 8: Síntese do estudo “Caminhos do samba na cidade de São Paulo” (DPH, 2013)...277

SUMÁRIO

Introdução.....19

CAPÍTULO 1

1. Futebol e lugar.....34
1.1. O conceito de lugar.....34
1.2. Futebol, futebol de várzea e a cidade de São Paulo (SP).....42
1.3. Urbanização de São Paulo e eliminação dos vazios urbanos.....56
1.4. Futebol de várzea e cotidiano na metrópole.....66
1.5. Futebol de várzea, uso e apropriação do espaço: Analisando a Zona Noroeste de São Paulo (SP).....72
1.5.1. Os campos de futebol nos Distritos da Zona Noroeste de São Paulo (SP).....90
1.6. Produção do espaço e futebol de várzea no Jaraguá: Balizas temporais em análise..... 94
1.6.1. Jaraguá: A formação de um bairro popular.....94
1.6.2. A expansão da área urbanizada a partir dos loteamentos ilegais.....96
1.6.3. Os campos de futebol no Jaraguá (2018).....102

CAPÍTULO 2

2. Futebol e samba: expressões culturais populares.....117
2.1. Sobre cultura popular.....121
2.2. *Samba é a verdade do povo / ninguém vai deturpar seu valor*.....127
2.2.1. *Nosso samba minha gente é isso aí* - Notas sobre o samba-enredo carioca.....133
2.3. O samba paulistano e suas relações com o futebol de várzea.....139
2.3.1. *Vem ver o batuque do tambor / Vindo do interior, firmou ponto no terreiro*.....141
2.3.2. Comunidades em movimento.....145
2.3.3. Tambores, canto e dança na capital paulista durante o século XIX.....149
2.3.4. Instrumentos de trabalho, instrumentos de batucada.....155
2.3.5. *Minha gente saia fora / da janela e venha ver / o Grupo da Barra Funda / está querendo aparecer*.....157
2.3.6. Cordões carnavalescos e sociabilidades varzeanas enredando a cidade.....165
2.3.7: Escolas de samba e sociabilidades varzeanas enredando a metrópole.....168

CAPÍTULO 3

3. Práticas e significados: Uma interpretação dos campos várzea paulistanos.....184
3.1. *O jogo é jogado!*.....194
3.2. A dimensão sonora dos lugares do futebol popular.....201
3.2.1. Sonoridades varzeanas: reverberações de um repertório periférico.....206
3.3. Batucadas de beira de campo.....221
3.3.1. Fazer musical e performance.....223
3.3.2. Sobre batucadas e baterias.....225
3.3.3. Instrumentação.....229
3.3.4. Comportamentos musicais.....235
3.3.5. Convenções.....247
3.3.6. *Aqui é samba antigo!* - um repertório de clássicos do samba-enredo.....250
3.3.7. Entre o som, o corpo e a memória.....258
3.4. *Vou levar foguetes e bandeiras não vai ser de brincadeira / ele vai ser campeão!*.....263

CAPÍTULO 4

4. A realização das referências culturais.....273
4.1. Do sistema normativo às referências culturais.....277
4.2. O lugar como referência cultural.....283
4.2.1. Considerações sobre o conceito.....284
4.3. Na várzea, onde tudo se encontra.....286

Considerações Finais.....299
Referências bibliográficas.....307
Anexo I.....315
Anexo II.....321
Anexo III.....322

PREÂMBULO

Fevereiro de 2021, São Domingos, Zona Noroeste de São Paulo (SP). Um ano depois e a pandemia não estava contida. Assim como não está, na entrega desta tese, no mês de junho.

O jogo varzeano e a autoconstrução do lar. Certamente, uma autoconstrução mais dolorosa em relação àquela feita coletivamente, quando da origem do campo, décadas atrás.

Em meio à crise, pessoas sem renda. O refazer da esperança na ocupação. Ao fundo, o encontro futebolístico semanal. Engasgado, arriscado.

Campo Maria Eugênia – São Domingos (2021)

Fonte: Alberto Luiz dos Santos (Fevereiro - 2021)

O último ano dessa pesquisa foi em meio às incertezas da pandemia. Seus desdobramentos se articularam aos processos estudados na tese, em muitas dimensões. O registro da imagem é apenas uma expressão dentre tantas, as quais o autor desta tese não arriscou formular considerações, entendimentos, hipóteses. As incertezas persistem.

Fica o registro, contudo, das muitas pessoas que se ajudaram mutuamente. Solidariedade que, inclusive, foi mobilizada pelo futebol de várzea. Houve resistência ao projeto de deixar a pandemia nos vencer. Matar-nos. Houve o SUS, nos alentando e protegendo. Houve entrega mesmo na adversidade: aquelas pessoas que sim, esforçaram-se pela proteção de si mesmas e das próximas. O que nem sempre se limitou a se isolar com álcool gel. Isso não bastaria e, para a maioria, não foi possível. Houve e há resistência.

Aos momentos e modos pelos quais essa história será contada, fica o registro.

INTRODUÇÃO

Samba e futebol possuem um profundo atrelamento na sociedade brasileira. Em São Paulo (SP), o envolvimento destas expressões culturais se desdobrou, com grande ênfase, a partir dos campos de futebol de várzea. Decorrentes do contínuo processo de apropriação do espaço pela população pobre para a realização do jogo, estes lugares do futebol popular se multiplicaram nas primeiras décadas do século XX, espraiaram-se pelos bairros de menor renda e, posteriormente, pelas periferias de uma cidade transformada em metrópole, entrecruzando conteúdos, práticas e significados para além da atividade futebolística em si. Nesse movimento, em meio à pujança festiva proporcionada pelos encontros de bairro, um conjunto de elementos e valores comunitários legados pelas famílias negras - dentre eles a prática de percussão, o canto e a dança[1] - passaram a se articular às coletividades que constituíam "a várzea" paulistana. Uma união jamais rompida.

Diante da diversidade deste samba que se realiza historicamente nos campos de várzea, entre rodas de samba semanais, baterias, apresentações de grupos contratados (*shows*) e discotecagens, essa pesquisa trata, com maior enfoque, das **batucadas de beira de campo**, compreendendo a existência de um conjunto de singularidades nessa forma de expressão de samba paulistano.

Batucada de beira de campo é arranjo rítmico percussivo, feito coletivamente nas arquibancadas e na terra batida que margeia os alambrados varzeanos. É um fazer musical que reproduz e ressignifica, no campo de várzea, o que as baterias das escolas levam historicamente para as "passarelas do samba" durante o carnaval: instrumentações, comportamentos musicais, batidas e convenções[2] realizadas com surdos, caixas, repiniques, tamborins, agogôs, cuícas, ganzás (chocalhos) e frigideiras.

Inspiradas nas escolas de samba e blocos carnavalescos de São Paulo (SP), essas batucadas incorporam o elemento do coro (canto coletivo) e, assim, fazem a forma musical do samba-enredo ecoar nos campos de várzea e reverberar na periferia da metrópole, mesmo com ausência de instrumentos melódicos. Nelas, canta-se samba antigo! Os "gritos de torcida" ficam em segundo plano ou nem mesmo aparecem[3]. Os jogos transcorrem enquanto os

---

[1] Os elementos *drumming-sing-dance* são elementos de interpretação das culturas africanas e da diáspora, destacadamente no aspecto musical, a partir do legado de Benseki Fu-Kiau (SANTOS, 2017). Eles serão aprofundados no capítulo 2, com enfoque na diversidade do samba brasileiro.

[2] Elementos de análise das batucadas de samba, com base na obra de Mestrinel (2018).

[3] São inúmeras as baterias vinculadas aos itinerários do futebol varzeano entre amistosos, copas e festivais. Sua criatividade e repertório são variados e estão em constante renovação, permeando as torcidas. Cumpre enfatizar, entretanto, que a maioria delas realiza o ritmo inspiradas nas torcidas organizadas do futebol profissional, ou

batuqueiros/ritmistas[4] compartilham e articulam suas vivências e memórias no "mundo do samba". Alternadamente, sambas aclamados dos carnavais de São Paulo e Rio de Janeiro - os chamados "sambas clássicos" ou "sambas que marcaram" - são lançados no agrupamento da batucada, seja em roda ou em formação (linhas). O proponente de cada samba assume o canto responsorial, fornecendo uma aproximação do tom e da linha melódica, para que então o coro os incorpore. Nesse processo, o samba-enredo é rememorado, suas nuances permeiam o grupo, lampejos e lembranças daquele carnaval vêm à tona, por meio de um novo fazer musical coletivo. O movimento avança, portanto, da reprodução à ressignificação.

Figura 1: Instrumentos à beira de campo (The Wailers FC – Brasilândia)

Fonte: Severino Augusto Cardoso (Setembro - 2019)

seja, sustentando os "gritos de torcida". Reconhecendo a riqueza dessa manifestação, salienta-se que este não é o enfoque desta pesquisa, conforme se discutirá detalhadamente no capítulo 3.

[4] Sobre o uso de "batuqueiros/ritmistas", é preciso realizar dois destaques, sendo o primeiro uma questão de gênero. A adoção dos adjetivos no masculino é inquietante ao autor dessa tese, pois as mulheres estão na várzea paulistana perpassando toda sua intensidade, do jogo em si à festa, formas de organização, diretorias, torcidas e as próprias práticas relacionadas ao samba. Assim, foi adotado o uso de "varzeanos e varzeanas" ou "varzeanos/as", ao longo do texto. Contudo, nas batucadas de beira de campo, especificamente, a participação de mulheres é praticamente inexistente, justificando os termos no masculino. Tal ausência concerne aos dispositivos de gênero da sociedade, contradições e interdições que envolvem, também, o samba. Essa questão é abordada no capítulo 3, ainda que sua complexidade seja, em si, um denso objeto de estudo, que essa pesquisa não se aprofundou. O segundo destaque concerne à justaposição dos termos "batuqueiro" e "ritmista". Cumpre pontuar que os dois termos oscilam no "mundo do samba": determinados grupos os consideram como sinônimos enquanto outros os encaram de modo distintivo. Diante dessa questão, que será esmiuçada no capítulo 3, foi adotada a menção justaposta dos dois termos ao longo de todo o texto.

No mesmo sentido, pode-se falar do ritmo. Nas batucadas de beira de campo se toca, de fato, o mesmo ritmo realizado no carnaval, "base" para os sambas-enredo. Mas não do modo como as baterias de escola de samba o fazem atualmente. Na beira de campo se prioriza a cadência. Sem "correria", pois não há desfile, nem jurados, nem cronômetros exigindo esforços ou virtuosismo do ritmo. É o ritmo em si. Na beira de campo não há batidas e afinações padronizadas. Um caixeiro nascido na Brasilândia, com "bagagem" nos campos varzeanos e nas escolas de samba da Zona Norte, certamente trará para o grupo algumas influências da batida de caixa da Rosas de Ouro. Já aquele nascido no Centro ou Barra Funda, decerto levará para o campo de várzea as influências das caixas do Vai-Vai, ou Camisa Verde, mesmo que este sujeito viva, atualmente, na periferia, distante de seu bairro original, em decorrência das dinâmicas do mercado imobiliário. Um surdista com passagens pela Nenê de Vila Matilde, certamente afinará o surdo mais grave, de modo a manter o pulso com marcação forte e precisa, como se faz nesta tradicional escola de samba da Zona Leste.

Figura 2: Batucada no Campo do Fazenda (CE Oswaldo Brandão - Brasilândia)

Fonte: Alberto Luiz dos Santos (Setembro/2019)

É no campo de várzea onde tudo se encontra e o samba não atravessa, desde a primeira metade do século XX. É no campo de várzea, lugar tão permeado pelo respeito coletivo, pelas posturas e gestos simbólicos que confluem no *proceder*, que as diferentes batidas se harmonizam. Que as afinações podem ser ajustadas ali, na hora. Não pelas mãos *do* mestre ou *do* diretor, mas pela mistura de saberes dos diversos mestres sempre presentes nos fins de semana varzeanos. Os *nego véio* de batucada, como são reconhecidos na capital paulista.

É no campo de várzea, também, que os arranjos rítmicos mais virtuosos dos carnavais passados ressurgem, a cada encontro semanal. Quando se canta um samba antigo na batucada, um saber coletivo já consolidado entre os batuqueiros/ritmistas emerge de forma surpreendente: breques, bossas e convenções, que "foram para avenida" décadas atrás, são novamente realizados, a partir de pequenos gestos, de trocas de olhares e de alguns protagonismos, em geral centrados naqueles que tocam repinique. Uma tarde no campo de várzea é, assim, um verdadeiro deleite ao bom apreciador de samba-enredo: tais arranjos, que em algum momento se popularizaram com o nome de "paradinhas", vão permeando o ritmo, mobilizando saberes e práticas musicais que pairam na memória coletiva do "mundo do samba". Noutros termos, e para citar exemplos, ninguém precisa explicar a convenção que vem durante o refrão no samba da Rosas de Ouro de 1992, nem detalhar a "subida de repinique" do samba do Camisa Verde de 1988, que "chama" a bateria depois do refrão principal. Tais arranjos simplesmente ocorrem, sempre que esses "sambas clássicos" são cantados na beira de campo. Eles estão no corpo e, portanto, na memória e na contemporaneidade de batuqueiros/ritmistas, realizando-se nos lugares do futebol popular, devido aos conteúdos e possibilidades que tais lugares possuem. Em suma, esses arranjos rítmicos são reproduzidos e, ao mesmo tempo, ressignificados, assim como foi citado em relação ao canto e às batidas de cada instrumento.

O desdobramento desse repertório de sambas e arranjos, sendo elaborados coletivamente a partir da vida de bairro, constitui-se, ademais, como forma de aprendizagem. É fato que ninguém "veste uma peça"[5] na beira de campo, se não tem "responsa" para "segurar" o ritmo. Porém, uma vez familiarizado com seu instrumento e acolhido pelos demais batuqueiros/ritmistas, as possibilidades de aprendizagem são amplas. Saberes compartilhados que se imbricam e transcendem gerações, uma vez que as batucadas de beira de campo são formadas, principalmente, por varzeanos mais velhos, com bastante rodagem no samba paulistano. Uma forma de "suprir o samba de São Paulo", conforme resumiu Edgar, ritmista da Zona Norte com passagens por diversas Escolas de Samba e frequentador do The Wailers F.C., da Brasilândia, numa roda de conversa organizada por varzeanos da região. Uma possibilidade de formar ritmistas, de conhecer instrumentos e de reconhecer sons musicais. De sentir e apreender o pulso, de se familiarizar com a melodia. De assimilar e compartilhar um legado negro-africano e afro-brasileiro, que se faz vivo pelos tambores. Outrora de madeira e couro, afinados no fogo. Hoje, de metal, couro e náilon, afinados na

[5] No vocabulário popular relacionado às escolas de samba, a expressão significa pegar um instrumento, vestir um talabarte e preparar-se para tocar.

chave. Em suma, uma possibilidade de formar, intersubjetivamente, um repertório de sonoridades, levando-nos a compreender que carnaval e várzea, em São Paulo (SP), consolidaram-se reciprocamente. Nesse entendimento, as dezenas de escolas de samba, blocos e cordões oriundos de times de várzea representam apenas o marco mais evidente deste processo, bastante intricado e que pode ser interpretado por meio de diversos exemplos.

Considerando o conteúdo descrito, esta tese compreende que as batucadas de beira de campo possuem elementos significativos para se pensar o **samba paulistano como patrimônio cultural.** Não apenas pela amplitude de seus conteúdos práticos e simbólicos, mas também por revelarem processos balizadores da urbanização de São Paulo (SP).

As intersubjetividades e formas de sociabilidade citadas, que potencializam a realização desta forma de expressão do samba, estão dialeticamente imbricadas ao cotidiano. Inicialmente na cidade, hoje na metrópole. Interpretar as práticas e significados que emanam destes grupos, desde o primeiro quartel do século passado, implica em considerar, inexoravelmente, as dinâmicas da produção social do espaço. Exige refletir sobre a vida de bairro, tensionada pelas dinâmicas de industrialização, pela especulação e financeirização do espaço na metrópole. Ademais, demanda entender o trabalho e o consumo numa abordagem dialética, frente ao lúdico e a festa. Nessa chave, exige, ainda, compreender as dinâmicas de apropriação do espaço e a formação de lugares com intensos vínculos afetivos e identitários, como são os campos de várzea, salientando para os mais perversos mecanismos de segregação racial e social que marcaram a urbanização de São Paulo (SP).

Em suma, os conteúdos dessas batucadas são reveladores da antiga cidade, da metrópole contemporânea e do modo como as referências culturais - conceito chave para compreensão do patrimônio cultural - se realizam nas diversas dimensões do urbano. É nesse sentido que as inquietações e o encantamento desse autor em relação às batucadas de beira de campo se desdobraram na presente Tese de Doutorado em Geografia.

Confluindo processos: a formulação de um objeto de estudo

As dinâmicas supracitadas, às quais se engendram as batucadas de beira de campo, foram relacionadas, de início, à seara do patrimônio cultural. Ainda que a pesquisa tenha aberto outros temas e vias de análise, suas questões iniciais partiram do Registro do samba paulistano como patrimônio imaterial do município, por meio da Resolução nº 29/13 do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (CONPRESP).

No trecho da Ata que define o Registro, sua abrangência pode ser verificada.

> [...] é de suma premência o registro do Samba Paulistano como bem imaterial, de modo a garantir a preservação de sua essência, de suas formas de expressão, de suas peculiaridades, seus criadores e formas de criação e seus instrumentos. (SÃO PAULO, 2013, p.121)

Diante da complexidade do que se reconheceu e se propôs preservar, pela via do sistema normativo de proteção ao patrimônio (FONSECA, 2005), esse Registro trouxe à tona uma ponderação: se o texto aludia à "essência" do samba paulistano - termo discutível nas ciências sociais e nos próprios estudos que subsidiaram a Resolução -, tornava-se relevante retomar os processos que envolveram sua gênese e evolução, bem como interpretar suas diversas manifestações contemporâneas, dentre as quais, as batucadas varzeanas.

Considerando essas questões iniciais, cumpre destacar que, desde 2012, a trajetória acadêmica do autor dessa tese se volta ao espaço urbano de São Paulo (SP). Nesse percurso, que mobiliza a tríade dialética proposta por Lefebvre, imbricando o vivido, o concebido e o percebido na metrópole, há um elemento de presença recorrente, que sempre se destacou por promover profundas inquietações, fazendo emergir alguma esperança diante das angústias que emanam dos conflitos socioespaciais. Trata-se do interesse pelos bens culturais.

Como elucida Meneses (2000) os bens culturais não possuem valor intrínseco, e sim valores atribuídos pelos grupos sociais, por meio de suas práticas, significados e expressões simbólicas. Assim, o interesse supracitado vem direcionando o pensamento para as formas de sociabilidade por meio das quais esses bens são valorados e para os processos socioespaciais da metrópole, que insistem em transformar, e por vezes tolher, tais sociabilidades.

Assim desdobrou-se a pesquisa de Mestrado em Geografia (SANTOS, 2014), acerca do tombamento de bens culturais no Núcleo Original da Freguesia do Ó – São Paulo (SP) e suas relações com as territorialidades de moradores e visitantes deste bairro. Mesmo trazendo o legado da pesquisa de Mestrado, principalmente por centrar a análise em processos que se desenrolam na Zona Norte de São Paulo (SP), o tema da pesquisa atual surgiu de novas questões acerca dos bens culturais da metrópole, envolvendo, com maior profundidade, suas dimensões imateriais. A reflexão sobre festas, celebrações, saberes, entre outras formas de expressão, passou, então, a impulsionar o pensamento.

São Paulo (SP) guarda formas de sociabilidade, pretéritas e vigentes, que revelam belezas. São significados construídos coletivamente a partir de práticas variadas, que se expressam de modo simbólico e, independentemente do reconhecimento normativo,

constituem-se como bens culturais desta metrópole. Ao se defrontarem com o cotidiano, das regras e programações incisivas, do racismo e dos direitos sociais negados, tais coletividades se tornam conflitantes e, por vezes, rarefeitas. Revelam-se com dificuldade e são, repetidamente, dominadas pelo capital e representadas enquanto mercadoria.

Diante de tais condições, se transformam com tamanha intensidade que chegam a aparentar rupturas definitivas. No entanto, com acuidade, é possível perceber que muitas delas se reestabelecem em novos arranjos no tecido urbano.

Nesse sentido, as expressões culturais são tão pujantes quanto imperceptíveis para a população paulistana. Os patrimônios culturais só podem ser apreendidos enquanto plurais e em constante movimento. Movimentos temporais, demandando a identificação de permanências e rupturas, como trata Fonseca (2008), assim como movimentos espaciais, demandando a identificação de lugares**.** Pois, como o elucidou Meneses (2009), a dimensão imaterial do patrimônio, seus significados e valores, engendram-se à sua dimensão material, e é por meio desta que se realizam.

Com base nesse entendimento e enfocando nas batucadas de beira de campo, a presente pesquisa partiu da **problemática** colocada pela dialética entre a apropriação dos vazios urbanos pelos grupos sociais, para a realização do futebol popular ao longo do século XX, e a dominação do espaço pela propriedade, no curso da expansão do mercado de terras e da área urbanizada. A problemática envolve, portanto, o advento, as transformações e a contemporaneidade dos campos varzeanos, dinâmica atrelada ao surgimento das batucadas de beira de campo, contendo elementos importantes para refletir sobre essa forma de expressão do samba na seara do patrimônio cultural. Nesse sentido, a noção de "essência", apresentada pela Resolução nº 29/13, adensou a problemática da pesquisa, uma vez que tanto as batucadas varzeanas quanto as demais vertentes do samba paulistano, em sua diversidade, transformam-se continuamente, sendo os lugares de realização uma via frutífera para compreender tais mudanças e questionar parte das premissas desta normativa, que alude à perda dos referenciais "originais" do samba da capital.

A partir dessa problemática, foi formulado, então, um conjunto de **perguntas condutoras da pesquisa**: Quais processos suscitaram a emergência do futebol de várzea em São Paulo (SP)? Onde essa dinâmica se localizou? Quais foram os grupos sociais protagonistas deste advento? Quais expressões culturais se desdobraram deste arranjo, nas décadas subsequentes? De que modo a estruturação da cidade como metrópole e a fragmentação da vida de bairro influenciaram o futebol varzeano? A rarefação de campos sinaliza para o "fim da várzea"? Quais processos suscitaram a emergência do samba na cidade

de São Paulo, após o século XIX? Como os elementos legados deste contexto reverberaram nos campos de várzea? Em que medida a oficialização do carnaval influenciou as manifestações do samba na capital? A normativa de proteção ao patrimônio contempla essas dinâmicas ao elencar a "essência" do samba paulistano? Quais elementos e conteúdos da urbanização de São Paulo podem ser revelados a partir das batucadas de beira de campo?

As perguntas condutoras da pesquisa deixam explícito um olhar atento aos lugares. Lugares enquanto referências culturais da população pobre e periférica, predominantemente negra. Ou, noutros termos, lugares onde as referências culturais se realizam, em múltiplos processos e elementos práticos e simbólicos[6]. Tais lugares, nessa pesquisa, são os lugares do futebol popular – os campos de futebol de várzea.

Como dito anteriormente, essa pesquisa entende que as batucadas de beira de campo são singulares. Assim, junto às perguntas acima, a investigação foi guiada pela **hipótese** de que os conteúdos, as transformações e os movimentos espaciais dos campos de várzea fomentaram tal singularidade. Ou seja, suscitaram o advento de mais uma vertente do samba brasileiro, no bojo das diversas referências culturais que se realizam "na várzea" paulistana.

A partir das perguntas e da hipótese condutoras da pesquisa, cumpre apresentar ao/à leitor/a, os objetivos que foram traçados inicialmente, destacando que, na trajetória da pesquisa, outras intenções mais específicas foram incorporadas. Deste modo, os **objetivos** foram: a) analisar o surgimento, espraiamento e rarefação dos lugares do futebol popular, identificando as principais balizas temporais deste processo, das "várzeas iniciais" à periferia da metrópole; b) realizar, a partir de recorte espacial, um levantamento cartográfico elucidativo desta dinâmica; c) compreender as lógicas de organização do futebol de várzea contemporâneo em São Paulo; d) identificar as principais formas de expressão do samba paulistano, contextualizando sua gênese e transformações diante da diversidade do samba brasileiro; e) compreender o atrelamento histórico entre o futebol e o samba em São Paulo (SP), com destaque às agremiações carnavalescas; f) interpretar, em sentido amplo, as práticas, processos de significação e expressões simbólicas que se desdobram nos campos de várzea em São Paulo; g) interpretar, com maior enfoque, o fazer musical, o repertório e as memórias articuladas nas batucadas de beira de campo, relacionando-os à urbanização de São Paulo; h) analisar a Resolução nº 29/13, bem como seus estudos prévios e demais normativas

[6] O processo de "realização das referências culturais" concerne a um entendimento do autor desta tese, fruto do que foi desdobrado de seu percurso teórico-metodológico. Ele será mencionado em momentos pontuais ao longo de todo texto, em diálogo com temas e questões específicas, ainda que tenha se reservado o último capítulo para uma explicitação mais aprofundada.

concernentes ao samba, dialogando com os elementos e a forma de expressão do samba analisada nessa pesquisa.

Diante do exposto, a tese foi organizada na seguinte estrutura. O **Capítulo 1** propõe uma fundamentação da pesquisa no bojo da ciência geográfica. O debate articula o espaço, enquanto totalidade, ao lugar, enquanto dimensão concreta e simbólica do espaço, que concerne ao vivido. Entendendo que há um atrelamento histórico entre as práticas do futebol de várzea e do samba em São Paulo (SP), a intenção do capítulo é fornecer uma entrada analítica, a partir dos lugares do futebol popular. Assim, são dialogados conceitos balizadores e noções que permitem compreender dinâmicas pretéritas e contemporâneas do futebol de várzea em relação à urbanização de São Paulo (SP). Os principais são: lugar, vazios urbanos, metrópole, periferia, cotidiano, uso e apropriação do espaço e espaço público.

No bojo dessa discussão, são apresentados dados secundários, bem como levantamentos empíricos e cartográficos, de modo a problematizar a ascensão e rarefação desses campos e também as narrativas de "fim do futebol de várzea", a partir de algumas balizas temporais. Articulando tais conteúdos, a seção 1.4 apresenta a síntese do capítulo, fornecendo os principais encaminhamentos que são retomados nos capítulos subsequentes.

No entanto, tendo em vista as dimensões da metrópole, a Zona Noroeste do município foi escolhida como recorte analítico para aprofundar este entendimento, à luz dos processos contemporâneos. Tal recorte acabou por se desdobrar em estudo de caso, contextualizado na Zona Noroeste e com enfoque no Distrito do Jaraguá. Com base em levantamentos empíricos e cartográficos, foram analisadas as lógicas pelas quais se organiza o futebol de várzea atual na região, em relação à legalidade cadastral dos campos, suas diretorias e a forma como se relacionam com a administração municipal. O estudo fornece, ainda, um acervo de mapas dos campos de futebol de várzea da Zona Noroeste, comparando os anos de 2004 e 2018. Tendo em vista este enfoque, as seções 1.5 e 1.6 podem suscitar ao/a leitor/a certo distanciamento das intenções iniciais da pesquisa, o que se justifica pela relevância de questões que esse exercício mobilizou para as análises posteriores.

Do ponto de vista do método, o Capítulo 1 se inspira no materialismo histórico-dialético legado por Marx, tendo como fio condutor o método regressivo-progressivo, a partir da obra de Lefebvre. O modo como tal método encaminha a análise pode ser mais bem apreendido ao longo dela própria, porém se destaca aqui uma breve explicitação.

Para Martins (1996), o método regressivo-progressivo de Lefebvre é centrado em três momentos. Primeiro, um momento descritivo, no qual cumpre ao pesquisador "[...] reconstituir, a partir de um olhar teoricamente informado, a diversidade das relações sociais

identificando e descrevendo o que vê". (MARTINS, 1986, p.21). Posteriormente, um segundo momento, analítico-regressivo, no qual se debruça verticalmente sobre a vida social, buscando subsídios para se proceder às datações dos processos e relações sociais. Por fim, um terceiro momento, histórico-genético, em que o pesquisador "[...] reencontra o presente, 'mais elucidado, compreendido, explicado'". (MARTINS, 1986, p.22).

A adoção desse viés de análise conduz a pesquisa, articulando-se às fundamentações teórico-metodológicas subsequentes. No que concerne à interpretação das práticas, significados e expressões simbólicas da cultura, exercício imprescindível tendo em vista as intenções e o enfoque da pesquisa, foi proposto um diálogo com o aporte das ciências sociais, destacadamente a Antropologia, tomando as incursões etnográficas e etnografias como procedimentos metodológicos.

Tal exercício exigiu um engajamento, dentre as diversas teorias de cultura existentes, tecendo uma articulação possível com o conjunto de conceitos que balizaram a discussão do primeiro capítulo. Por sua importância para a totalidade da discussão, esse diálogo demanda, também, uma explicitação prévia.

A pesquisa parte da perspectiva de que a cultura se refere aos significados produzidos e compartilhados a partir de atividades práticas de sujeitos e grupos sociais. Processos de significações que se expressam simbolicamente, por meio de valores, afetos, códigos, gestos, linguagens, memórias, sons, imagens, entre outras possibilidades de trocas coletivas, tanto materiais quanto imateriais.

A obra de Williams (2000) contribui com esse entendimento, ao analisar um conjunto de noções e conceitos basilares que envolvem a cultura no âmbito do pensamento marxista, tais como base, superestrutura, hegemonia, produção e consumo. Raimundo (2017) contextualiza o legado deste autor, situando sua trajetória intelectual- militante e sua contribuição para os *Estudos Culturais* na Inglaterra. Ademais, a autora destaca a longa revisão crítica que Williams (2000) faz acerca do conceito de cultura, sintetizando-a da seguinte maneira:

> [...] Williams aponta certa convergência prática entre 1) os sentidos antropológicos e sociológicos da cultura como *modo de vida global*, dentro do qual teria um *sistema de significações*, 'essencialmente envolvido em todas as formas de atividade social' e 2) o sentido mais comum de cultura vista 'como atividades artísticas e intelectuais' que abarca não somente as artes e as formas de produção intelectual tradicional, mas todas as *práticas significativas*". (RAIMUNDO, 2017, p. 146 grifos da autora)

Os sentidos de cultura, então, podem ser condensados enquanto modo de vida global, sistema de significações e práticas significativas, sendo premente destacar que, para Williams (2000), tais sentidos são permeados por uma intencionalidade regida pelo que chama de cultura dominante. Assim, ainda que reconheça as possibilidades de alternativas e oposições à cultura dominante, oriunda das culturas residuais e emergentes, a discussão do autor elucida como, de modo dialético, todas as práticas culturais estão, de algum modo, relacionadas às esferas de dominação, sendo incorporadas pela cultura dominante, com maior ou menor intensidade. Nesse sentido: "É fundamental para qualquer teoria marxista da cultura ter condições de oferecer uma explicação adequada para *as fontes* dessas práticas e significados". (WILLIAMS, 2011, p.58 grifo nosso),

Com base nessa assertiva, é possível explicitar as **duas perspectivas articuladas,** a partir das quais se fundamenta a teoria de cultura adotada por essa pesquisa. A **primeira** delas concerne ao termo grifado e entende as **fontes das práticas e significados** como o conjunto indivisível de dinâmicas da sociedade, em sua totalidade. Não há possibilidade de compreender a cultura de modo abstrato, como uma esfera própria, deslocada do conjunto da sociedade, de suas relações de produção e das hierarquias de poder. Nessa chave, a cultura se compreende, entre outros aspectos, a partir da produção social do espaço, sendo o lugar uma base material que, por suas especificidades e arranjos, pode possibilitar e potencializar as expressões culturais, a partir da apropriação do espaço pelos grupos, insurgindo-se contra sua dominação pelo capital. Uma base material em constante movimento, sempre processual e que, por tal aspecto, torna-se também referência simbólica e imaterial.

Já a **segunda perspectiva** considera as fontes das práticas e significados, dedicando-se, **simultaneamente,** à sua interpretação. Trata-se, então, de esmiuçar o modo como eles são elaborados, transmitidos e ressignificados. Permear as recorrências, regras, rupturas, protagonismos, silenciamentos, entre demais relações, das mais intensas às mais sutis, permitindo assim elucidar o processo de significação em suas múltiplas linguagens. Destacadamente a sonora, dimensão tão cara para a esta pesquisa.

Essa segunda perspectiva se ampara numa conceituação antropológica, sendo relevante elucidar, ainda que brevemente, seus fundamentos. Como transcorreu com todas as ciências humanas parcelares, a Antropologia desenvolveu diferentes olhares e definições para seu principal objeto de estudo - a cultura. Problematizando-o, Geertz (1989, p.14), salientou

para o "pantanal conceitual" produzido pela ciência antropológica[7], tomando como referência o debate empreendido até a década de 1970, contexto de publicação da obra.

Essa amplitude teórica permeia diferentes "linhagens" do pensamento antropológico, diante de uma produção acadêmica centrada, principalmente, nas escolas francesa, britânica e estadunidense. Debruçar-se sobre a consolidação e as transformações desse arcabouço fugiria às intenções presentes. No entanto, cumpre contextualizar o advento da linhagem do pensamento antropológico que se dedicou à questão do significado.

Segundo Ortner (2001, p.421), "[...] houve de fato um conjunto importante de revoluções na teoria antropológica que começou no início dos anos 60". Segundo a autora, até esse período, a disciplina estava fragmentada em paradigmas que já estavam de certo modo exauridos[8]. Tais "revoluções teóricas" fariam emergir, em simultaneidade, renovadas tendências da disciplina, como a ecologia cultural, o estruturalismo e a antropologia simbólica, sendo esta a tendência que embasa essa pesquisa, no que concerne à segunda perspectiva supracitada. Ela pode ser elucidada a partir da definição de Geertz (1989, p.15):

> Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado em teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado.

A mudança teórica mais radical de Geertz, segundo Ortner (2011, p.422):

> [...] foi argumentar que a cultura não é algo preso dentro das cabeças das pessoas, mas que é incorporada em símbolos públicos, símbolos através dos quais os membros de uma sociedade comunicam sua visão de mundo, orientações de valor, ethos e tudo mais uns aos outros, às gerações futuras - e aos antropólogos.

Nessa chave, a antropologia simbólica, explicitamente interpretativa, apresenta um conceito de cultura que não a autonomiza, ou seja, não a desloca da sociedade e das relações sociais, como uma esfera de "operação própria". O universo simbólico, elucidado por Geertz, elabora-se por meio das trocas em sociedade e nesse sentido coaduna com a primeira perspectiva de análise da cultura que foi colocada nos parágrafos anteriores[9]. Ou seja,

---

[7] O autor menciona a obra de Kluckhohn (1963), chamada "Antropologia: um espelho para o homem" cujo esforço para conceituar cultura culminou em 27 páginas e mais de uma dezena de definições diferentes.

[8] A autora sintetiza três paradigmas principais: o funcionalismo estrutural britânico, a antropologia cultural e psicocultural norte-americana e a antropologia evolucionista norte-americana.

[9] Cumpre destacar que a proposta de interpretação das culturas de Geertz se respalda, como a própria citação sugere, no legado weberiano. Assim, a partir de seus difusores e também de seus críticos, ela pode ser engendrada numa visão idealista da realidade, tornando contraditório dialogá-la a uma visão materialista, conforme defende a primeira perspectiva de cultura colocada por essa tese. Ortner (2001), ao analisar tal questão

interpretar os significados elaborados coletivamente, a partir das práticas (envolvendo, portanto, valores, memórias, expressões simbólicas, afetos, identidades, etc.) e, simultaneamente, compreender como esse processo é perpassado pelos imperativos de uma cultura dominante, que possui inconteste potencial de imprimir suas lógicas aos processos de significação, contudo não é capaz de implodir a existência de culturas residuais e emergentes. (WILLIAMS, 2001)

Em síntese, a teoria de cultura proposta por essa pesquisa dialoga a análise amparada no método materialista à antropologia simbólica, de modo que o olhar sobre os resíduos insurgentes do cotidiano, conforme se desenvolverá nos capítulos posteriores, não se encerre em elencá-los e contextualizá-los enquanto cultura política que se contrapõe criticamente à estrutura social. Para além deste procedimento, de extrema relevância, a presente pesquisa considera imprescindível avançar no sentido de uma interpretação dos significados produzidos coletivamente, transcendendo o distanciamento entre sujeito e objeto, por meio do envolvimento com as pessoas, com os saberes e visões de mundo dos grupos sociais envolvidos. Aí residem as surpresas, os mistérios, os afetos e demais sentidos simbólicos.

Nessa chave, cumpre retomar a estrutura da tese. As relações entre futebol e samba são esmiuçadas no **Capítulo 2,** tendo como enfoque o samba pulistano. Previamente, o capítulo fundamenta as expressões culturais em questão enquanto **populares***,* ou seja, como parte do grande arcabouço de culturas que foram gestadas a partir do compartilhamento de saberes, fazeres, valores e memórias dos grupos sociais alijados de direitos, no curso da formação social brasileira. Assim, a seção 2.1 perpassa as contradições colocadas pela colonização e pela suposta modernização da sociedade, a condição de pobreza e, especificamente, a condição de escravidão a que foram submetidos os grupos negro-africanos, de modo a elucidar que estes mecanismos perversos de poder, impostos pelas elites, foram contrapostos pela força do cultural, tratada por Gonzalez (1988): formas de superação, existência e resistência enraizadas nos lugares, frente à hierarquização da sociedade. Uma vez que a via popular de expansão das práticas futebolísticas já terá sido abordada no Capítulo 1, a seção 2.2 propõe o mesmo percurso em relação ao samba brasileiro, compreendendo-o em sua diversidade de matrizes e vertentes (LOPES, 1992). Por fim, com este arcabouço, a seção 2.3

---

em sua obra, salienta para as variantes internas da antropologia simbólica, afirmando que foi se desenhando, nessa linhagem, uma mediação entre seus "idealismos" e "materialismos" inerentes. Um exemplo desse debate é sinalizado pela autora, ao afirmar a crítica recebida pela antropologia simbólica de Chicago, por parte de grupos marxistas: "Onde estavam os grupos sociais, as relações sociais, as estruturas sociais, as instituições sociais que medeiam tanto os modos em que as pessoas pensam ("cultura"), quanto as maneiras com que as pessoas experimentam e agem sobre seu ambiente?" (ORTNER, 2001, p.428). Nesse sentido, cumpre sintetizar que, no entendimento desta tese, o diálogo entre a antropologia simbólica e o materialismo não apenas é possível, como elucidativo e necessário.

se dedica especificamente ao samba e o futebol varzeano em São Paulo (SP), salientando para os processos, articulações e sociabilidades que deram origem às **batucadas de beira de campo** e as mantém pujantes.

O/a leitor/a verá que ao longo do Capítulo 2, o sistema normativo de proteção ao patrimônio (FONSECA, 2005), será mobilizado em diversos momentos, tanto para abordar a diversidade dos sambas brasileiros, quanto para tratar das formas de expressão mais detidas ao território paulista e ao município de São Paulo. Assim, documentos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico de São Paulo (CONDEPHAAT) são incorporados à discussão, bem como a Resolução nº29/13 do CONPRESP, supracitada. Esse arcabouço documental é trazido ao debate nesse primeiro momento (Capítulo 2) para ser retomado com maior densidade no capítulo final.

O **Capítulo 3** apresenta uma interpretação dos processos que envolvem os campos de futebol de várzea contemporâneos na metrópole, a partir dos conteúdos levantados pelas incursões etnográficas e etnografias realizadas entre 2016 e 2020. Mobilizando relatos, relatórios, entrevistas, registros audiovisuais, conversas, observações e anotações em caderno de campo, esse amplo legado etnográfico transcendeu, como o/a leitor/a poderá verificar, o enfoque no samba e nas batucadas de beira de campo, que eram as intenções iniciais da pesquisa. Tendo em vista a amplitude e imprevisibilidade das etnografias, bem como a mediação do sujeito-pesquisador, outros temas se desdobraram e, por opção, foram incorporados ao capítulo, uma vez que se tornaram frutíferos para a totalidade da tese e os encaminhamentos propostos no Capítulo 4. São eles: **o jogo,** entre o lúdico e o competitivo; **as sonoridades varzeanas**, como reverberação de um repertório periférico e; **os modos de torcer na várzea**.

Mesmo abrangendo tais temas, o enfoque do Capítulo 3 foi concedido às batucadas de beira de campo, abrangendo o fazer musical, a instrumentação, os comportamentos musicais, o repertório e a imbricação entre som, corpo e memória, que se desdobra no momento da *performance.* (PINTO, 2001). Em suma, os campos de várzea - lugares do futebol popular – foram apresentados como matriz dessa vertente do samba brasileiro. Cumpre destacar que, nesse momento da discussão, o legado etnográfico foi adensado com perspectivas teórico-metodológicas amparadas na etnomusicologia.

Por fim, o **Capítulo 4** retoma as problemáticas iniciais da pesquisa, dando enfoque à seara do patrimônio cultural. Sua primeira seção coloca o Registro do samba como patrimônio imaterial no centro da discussão, debatendo o conteúdo da Resolução nº29/13, bem como seus

estudos prévios e tramitações. Também incorpora o Registro das práticas carnavalescas do Estado de São Paulo pelo CONDEPHAAT, em 2020. Ambas as normativas são dialogadas com a interpretação realizada no Capítulo 3, acerca das batucadas de beira de campo. No entanto, como o percurso teórico-metodológico desta tese revelou, há um vasto conteúdo de práticas, significados e expressões simbólicas articuladas nos campos de futebol de várzea, que também são entendidos enquanto patrimônio da metrópole, para além da especificidade do samba e das batucadas. Tais conteúdos são reunidos, mobilizando o conceito de referências culturais e transcendendo as delimitações do sistema normativo.

A pesquisa culminou, então, na seguinte Tese: **os campos de várzea se constituem como lugares de realização das referências culturais,** em sentido amplo, atuando como matriz de múltiplos significados, estes revelados em expressões simbólicas da cultura popular na metrópole paulistana, principalmente nas periferias. Enquanto lugares de realização, os campos varzeanos comportam, historicamente, o novo: a criatividade compartilhada que se faz e refaz no cotidiano, por meio do encontro. É por tal motivo que as batucadas de beira de campo de São Paulo (SP) podem ser compreendidas como expressão singular do samba brasileiro, revelando aspectos importantes para se pensar o samba como patrimônio cultural, entre Registros e políticas de salvaguarda. Ademais, o conjunto de referências culturais mobilizadas pela várzea constitui um acervo inumerável, o que revela uma contingência da tese: **para além de serem matrizes de múltiplos significados e expressões culturais populares, os campos de várzea paulistanos são, em si, referências culturais da metrópole.**

O/a leitor/a é convidado/a aos capítulos a seguir, em que tais assertivas se desenvolvem e se fundamentam.

CAPÍTULO 1
Futebol e lugar

Considerando os processos que envolvem a realização das batucadas analisadas por essa pesquisa, o presente capítulo propõe um debate sobre a beira de campo, ou seja, os lugares onde tal expressão do samba ocorre. As batucadas que se desdobram nos campos de futebol de várzea de São Paulo sugerem uma reflexão acerca de diversos elementos da história e contemporaneidade do samba de São Paulo, desde os encontros tambores, canto e dança do interior, os gêneros musicais urbanos (como os sambas-marcheados e o samba-enredo), os festejos carnavalescos (como os cordões e escolas), entre outras influências.

Essa discussão, no entanto, será centrada nos capítulos posteriores, uma vez que o embasamento inicial da análise serão os *lugares* onde as batucadas de beira de campo se realizam. Entrada que será reencontrada em momentos subsequentes e na finalização, sendo o lugar um conceito balizador de toda a pesquisa. Tal organização da análise, partindo do lugar, pode ser previamente justificada, antecipando duas questões.

A tese parte dos lugares do futebol, primeiramente, pela compreensão de que há um atrelamento histórico entre o futebol e o samba de São Paulo, sendo que a apropriação do espaço pelos grupos sociais dedicados às práticas futebolísticas tem suscitado, há mais de século, uma articulação de diversas expressões culturais populares, dentre elas, as batucadas.

Para além dessa compreensão, o percurso que parte dos lugares – conceito que mobiliza a dimensão cultural do espaço, as identidades, significados e afetos -, mobiliza essa pesquisa a um diálogo com a antropologia e a seara do patrimônio cultural, enquanto aportes teórico-metodológicos.

1.1. O conceito de lugar

O percurso proposto, pela via dos lugares, estimula o debate acerca deste conceito no escopo da Geografia, propósito desta seção. Evitando uma digressão predominantemente teórica, são destacados, a seguir, alguns processos vinculados diretamente à pesquisa, de modo a elucidar o modo como o conceito é mobilizado.

Em obra que debate a introdução do futebol no Brasil, Mascarenhas (2002) defende o pioneirismo de São Paulo no processo, argumentando a consolidação do futebol "oficial" na cidade, a partir de clubes, empresas e estabelecimentos escolares com forte presença de imigrantes ingleses. Feita essa análise, que se contextualiza na última década do século XIX,

o autor salienta para a intensa popularização do esporte, já nos primeiros anos do século posterior, quando passou a se difundir "[...] o circuito informal desta atividade, no anonimato dos *terrenos baldios* da cidade". (MASCARENHAS, 2002, p.88 grifo nosso).

Nesses terrenos, as sociabilidades em torno do futebol tornaram-se intensas: era preciso viabilizar o jogo, criar o campo, delimitar suas dimensões e balizas, bem como adquirir um mínimo de objetos. Era preciso uma divisão coletiva do "trabalho", dentro das quatro linhas, com a bola rolando, e fora delas, engendrando as demandas do futebol à vida de bairro. No entanto, o "[...] 'progresso' capitalista não tardou a chegar e afetar os *lugares* consagrados pela cultura popular" (MASCARENHAS, 2002, p. 89 grifo nosso).

Destacam-se, com base nos trechos grifados, algumas nuances do uso conceitual do lugar, no bojo das reflexões do autor. Mesmo na ausência explícita do termo, os *terrenos baldios* representam, na discussão, uma forma de salientar a materialidade concreta destes circuitos de futebol popular, com todas as demais práticas que ele movimentava. Já o termo *lugares*, na segunda assertiva, enfatiza o processo, expressando os fragmentos de São Paulo que as expressões culturais populares tomaram como referência, onde as relações identitárias e afetivas, oriundas de uma sociabilidade próxima, viram-se confrontadas pela urbanização em curso, ou seja, pela incorporação dos terrenos baldios ao espaço urbano produzido.

Nesse raciocínio, aglutinam-se elementos que nos aproximam do estatuto conceitual do lugar: a materialidade apreensível do espaço, diante da vida cotidiana; a interferência verticalizada de múltiplos processos transcendentes a essa materialidade; a possibilidade da prática e da obra (tanto individual, quanto coletiva); a emergência de singularidades oriundas de relações sociais pautadas pela racialização, permeadas pelo encontro e afetividade, bem como pelo conflito e segregação. Eis algumas premissas que sugerem a elaboração de uma definição para o conceito de lugar.

Mas, se todo conceito exige uma definição, conforme Lencioni (2008), é preciso também destacar, como faz a autora, que os conceitos não passam de um exercício do pensamento sobre o real, este que existe independentemente da conceituação. Ou seja, os conceitos são intersubjetivos, ainda que possuam densidade de reverberar e permanecer no tempo. Assim, antes de uma definição propriamente dita, o que se propõe nessa seção é um engajamento, capaz engendrar o debate conceitual sobre o lugar na Geografia às perspectivas teóricas defendidas por essa pesquisa.

Nesse sentido, destaca-se a proposição de Serpa (2013, p.171):

> Na Geografia, o conceito de lugar é ora associado a uma análise marxista, pensando-se os lugares como as distintas versões dos processos de reprodução do capital ao redor do mundo, ora a uma análise fenomenológica e humanista, entendendo-se o lugar como lócus de reprodução da vida cotidiana, permeada por diferentes visões de mundo e diferenciadas ideias de "cultura".

As duas dimensões colocadas pelo autor suscitam o conjunto de processos que o conceito abarca na ciência geográfica. Cumpre salientar que elas não se restringem mutuamente, ou seja, a compreensão do lugar enquanto reprodução da vida cotidiana, que movimenta uma multiplicidade de práticas culturais e expressões simbólicas, pode conciliar-se com uma análise marxista do lugar, sem adentrar, especificamente, ao escopo da fenomenologia, por exemplo. Mesmo diante dessa ressalva, o percurso dessa pesquisa coaduna com o autor no prosseguimento de sua análise, quando compreende o lugar como uma dimensão que alicerça a vida:

> Se considerarmos que sempre agimos a partir de um lugar e que as ações constituem um enredo, uma enunciação, então todos os lugares são lugares da enunciação, base para a reprodução do vivido e para a realização das práticas espaciais. (SERPA, 2013, p.171)

É a partir de uma variedade de lugares, portanto, que os grupos sociais exercem suas práticas, tecem relações sociais, elaboram significados e expressam sua cultura. A dimensão concreta dos lugares vincula-se ao espaço vivido (LEFEBVRE, 2006), e a partir dele se desdobram significados e valores. Assim, os lugares possuem, indubitavelmente, uma esfera simbólica bastante arraigada entre os grupos sociais, seja o lugar de moradia, o lugar de passagem, o lugar da festa, da manifestação política, do encontro, da religião, do trabalho, das memórias, entre tantas outras dimensões possíveis que elucidam a materialidade e o simbolismo do lugar, ambos em relação ininterrupta. Importante pontuar que, no cotidiano, o espaço vivido, o concebido e o percebido estão dialeticamente articulados (LEFEBVRE, 2006). São indissociáveis, conforme será aprofundado na seção 1.4 deste capítulo.

Seguindo nessa perspectiva, o lugar enquanto base de reprodução da vida é, também, um produto de processos socioespaciais amplos, que certamente transcendem os grupos sociais vinculados a ele diretamente. Nesse sentido, é relevante frisar dois aspectos acerca da operacionalização do conceito: primeiro, a impossibilidade de se entender o lugar desvinculando-o de processos globais, que concernem à produção e reprodução do espaço enquanto totalidade. Segundo, e justamente por isso, a ideia de "base", relativa ao conceito de lugar, não se confunde com uma materialidade inerte, algo estático.

Para tratar desses dois aspectos, o presente debate propõe outra aproximação enfocada nas problemáticas desta pesquisa, mencionando a poesia de Geraldo Filme:

> Adeus, tá chegando a hora
> Acabou o samba, adeus Barra Funda, eu vou-me embora
> Veio o progresso, fez do bairro uma cidade
> Levou a nossa alegria, também a simplicidade
> Levo saudade lá do Largo da Banana
> Onde nós fazia samba, todas noite da semana
> Deixo este samba que eu fiz com muito carinho
> Levo no peito a saudade, nas mãos o meu cavaquinho
> Adeus, Barra Funda.

Nos versos escritos por Geraldo Filme na década de 1960, o "Último Sambista" se despede[10]. Perdera-se a alegria de um fazer coletivo, recorrente e desenvolto. Aquele que se faz no dia-a-dia, descontraído. Perdera-se a simplicidade de um samba feito a muitas mãos de trabalhadores negros, que tocavam tambores, caixotes, latinhas, entre outros instrumentos percussivos, de maior ou menor grau de improvisação, nas micro-áfricas do antigo centro de São Paulo (AZEVEDO, 2018).

As festas e os encontros no Largo da Banana, que aqueciam o coração do "Último sambista" arrefeceram, pois forças exteriores se imbricaram a vida cotidiana, transformando o bairro a ponto de torná-lo irreconhecível como forma e quase imperceptível aos sentidos do corpo. Trata-se do "progresso" de Geraldo Filme, que noutros termos pode ser compreendido como sociedade urbana moderna.

O bairro foi transformado e o *onde*, mencionado como o lugar do samba de todas as noites, tornou-se inexistente enquanto materialidade. Ali, na década de 1960, o Largo da Banana já era um lugar do samba paulistano concernente à memória, não mais à prática cotidiana. Uma referência das expressões culturais da população negra até hoje, mesmo que não seja possível, objetivamente, identificar esse lugar na metrópole[11].

Nesse sentido, a poesia do Geraldão da Barra Funda, não à toa, traz consigo boa dose de tristeza. Como ilustrou Candeia, em "Pintura sem arte", o "*samba é lamento / é sofrimento*

---

[10] "Último sambista" é o título do samba composto por Geraldo Filme, que foi gravado pelo Grupo Demônios da Garoa, em 1968. A gravação está registrada no LP *Leva Este*, da gravadora Chantecler. O samba também foi interpretado por Germano Mathias, no álbum *Osvaldinho da Cuíca, História do Samba Paulista,* que mescla interpretações de sambas e a narração de Osvaldinho da Cuíca, sobre o tema que dá nome ao álbum. Ele foi lançado em 1999 pelo selo CPC – UMES.

[11] Mesmo com tal imprecisão, sambistas e entusiastas do samba, bem como pesquisadores, entendem que o Largo situava-se onde, atualmente, está o Viaduto Pacaembu, nas adjacências do Memorial da América Latina. O lugar foi reconhecido pelo Departamento do Patrimônio Histórico, no bojo do projeto de Inventário da Memória Paulistana realizado por esta instituição. Parte das intenções do projeto consiste em realizar eventos que reúnam população local e instalar placas que expressem bens culturais relativos à memória. A colocação e o conteúdo dessas placas, no projeto, podem ser solicitados livremente pelos grupos sociais, através dos canais de comunicação do DPH. A placa que homenageia o Largo da Banana foi instalada em janeiro de 2020.

/ é cura pr´os meus ais".[12] Dentre os lamentos evocados pelos sambistas paulistanos, este que se aflige pelas transformações do samba à luz das transformações da cidade foi de extrema recorrência, principalmente entre aqueles que compuseram durante os meados do século XX, adentrando sua segunda metade.

Culminou-se, assim, num vasto repertório de composições[13], uma realização interpretativa dos sambistas sobre a cidade, bastante atenta às suas dinâmicas. Este conteúdo, segundo analisou Conti (2015), foi um dos elementos que contribuíram para fundamentar a narrativa de singularidade do samba de São Paulo em relação ao samba baiano e carioca, ainda que se trate de uma narrativa bastante discutível[14].

Tal repertório de sambas que falam de si mesmos e da cidade são elucidativos para salientar como é impossível refletir sobre determinada prática ou expressão cultural desvencilhando-a do espaço. Envolvendo a cidade do progresso, o bairro e o lugar, o "último sambista" reflete sobre o samba no espaço, trazendo-o como condição para o samba acontecer. Ou, conforme expressam os versos, como condição para sua despedida definitiva. O mesmo pode ser afirmado acerca do surgimento do futebol paulistano popular, como se tratou no início desta seção.

Assim, quando essa pesquisa busca as relações entre espaço, futebol e samba, não o faz por defender que essas práticas sociais e expressões culturais prescindem de um espaço físico prévio, algo a ser circunscrito, "recortado", mero substrato material. Sem descartar a relevância dessa materialidade, o samba e o futebol são engendrados a uma análise espacial pois o processo de produção e reprodução social do espaço articula-se ao modo como essas práticas se manifestam, persistem e se transformam. Dialeticamente, essas práticas também produzem seu próprio espaço, transformando-o. Sendo assim, o espaço é mais do que sua base física: é seu condicionante de realização, seu produto e, simultaneamente, produtor.

---

[12] "Pintura sem arte" é o título do referido samba, presente no LP *Axé! Gente amiga do samba*, gravado por Candeia em 1978, pela gravadora WEA.

[13] Como exemplos de sambas que tratam das dinâmicas da cidade de São Paulo, podem ser citados: "São Paulo Antigo" (samba-enredo da Escola de Samba Lavapés em 1969, composto por Doca); "Saudosa Maloca", "Aguenta a mão João", "Despejo na favela" e "Viaduto Santa Ifigênia" (sambas gravados por Adoniran Barbosa, respectivamente em 1951, 1965 e 1969 e 1971); "São Paulo, menino grande", "Vou sambar n'outro lugar" e "Tradição" (sambas gravados por Geraldo Filme na década de 1960, sendo o primeiro sem data especificada, o segundo em 1969 e o terceiro em 1976); "Tebas / Praça da Sé, sua lenda, seu passado e seu presente" (samba composto por Geraldo Filme para a Escola de Samba Paulistano da Glória, em 1974); "São Paulo de ontem, São Paulo de hoje" (samba composto por Toniquinho Batuqueiro e Evaristo de Carvalho para a Escola de Samba Unidos de Vila Maria, em 1974), entre muitos outros que poderiam ser mencionados.

[14] Com capítulos intitulados "A Cidade e o Samba", "O Urbano e o Rural" e "O Samba e seus Espaços", o trabalho de Conti (2015) busca identificar os elementos que embasam a ideia de particularidade do samba paulista (dentre elas, o lamento diante das transformações urbanas), que culminaria numa grande narrativa de singularidade do samba paulista. Por tratar-se de uma problematização ampla, baseada na interpretação das letras dessas composições, em sua análise musicológica e nos depoimentos de sambistas, essa discussão será retomada no Capítulo 2.

Como afirma Souza (2006 p.166 *grifo do autor*): "A sociedade 'se faz' *na* e *pela* história, mas igualmente *no* e *pelo* espaço – pela produção do espaço".

Mas falar de espaço, nesses termos, não significa falar do lugar, pois o espaço se reproduz enquanto uma totalidade indivisível, que é inapreensível do ponto de vista empírico. Ou seja, trata-se de uma totalidade abstrata, cuja dimensão material, esta sim apreensível pelos grupos sociais, é o lugar. Esta assertiva mobiliza alguns conteúdos teóricos relacionados às noções de *prática, produção e totalidade*[15], que merecem destaque.

Como afirma (CARLOS, 2007, p.20):

> [...] a sociedade constrói um mundo objetivo através da *prática sócio-espacial*, demonstrando em suas contradições um movimento que aponta um processo em curso, o qual tem sua base no processo de reprodução das relações sociais - realizando-se enquanto relação espaço-temporal. (CARLOS, 2007, p.20 *grifo nosso*)

Nesse sentido, apreende-se que a prática social é, simultaneamente, prática espacial, na medida em que implica em processos intersubjetivos de produção, apropriação e uso do espaço. Nessa interpretação, a produção - categoria de pensamento de grande relevância na obra de Marx[16] e elemento central na análise de muitos marxistas - transcende o universo produtivo de cunho propriamente econômico, enquanto *modo de produção*, para abranger todas as esferas da vida em sociedade. Tal discussão pode ser apreendida em Lefebvre (1977):

> Mostrar como se reproduzem as relações de produção não significa que se sublinhe uma *coesão* interna do capitalismo; isso quer dizer, também e sobretudo, que se mostra como se amplificam e aprofundam, em escala mundial, as suas *contradições*. (LEFEBVRE, 1977, p.232 grifo nosso)

Assim, nos termos de Lefebvre, "liquida-se" a dialética no momento em que a análise separa coesão e contradição, ou privilegia a primeira em detrimento da segunda. Proceder a uma análise de cunho "economicista", que minimiza a amplitude das relações sociais de produção para encerrar-se no modo de produção é, portanto, refrear o pensamento dialético.

---

[15] Nesse momento da discussão, *prática, produção e totalidade* foram designados enquanto noções, ainda que, como é de grande conhecimento, tais palavras possuem definições e são utilizadas como conceitos em diversas obras e teorias. Foram tratadas enquanto noções, pois a intenção não é a propor uma definição ou promover um diálogo entre definições, mas sim de contribuir ao debate acerca do espaço geográfico utilizando-se dos sentidos e conteúdos que tais palavras mobilizam.

[16] Segundo Marx (1972, p.121), a produção é "[...] uma luz universal de que se embebem todas as cores, e que as modifica em sua particularidade. É um éter especial, que determina o peso específico de todas as coisas emprestando relevo ao seu modo de ser". (MARX, 1972, p.121). José de Souza Martins (1996, p.16) destaca que, em determinados momentos de sua obra, Marx utiliza a conceito de modo produção de maneira elástica e inconclusa. Esse aspecto, que se desdobra em alguma imprecisão, é reforçado, segundo Martins, por parte de seus leitores: "Muitas designações metafóricas contidas na obra de Marx foram fetichizadas pelos seus vulgarizadores e transformadas em conceitos".

Isso porque, retomando o debate com Carlos (2007, p.21), a reflexão em torno da produção, envolve uma vasta gama de processos sociais:

> [...] além de objetos, o sentido da noção de produção revela um processo real, amplo e profundo fundado num conjunto de relações, modelos de comportamento, sistema de valores, formalizando e fixando as relações entre os membros da sociedade, e, nesse processo, produzindo um espaço em sua dimensão prática.

Como foi frisado anteriormente, o debate entre prática e produção permite pensar na materialidade do espaço produzido, como algo eminentemente processual. No entanto, essa materialidade é inalcançável em sua plenitude, suscitando a reflexão acerca do espaço enquanto uma categoria abstrata pela qual se pode apreender a totalidade.

Essa perspectiva mobiliza um diálogo com a teoria de Milton Santos acerca do espaço social. Santos (2004, p.122) destaca que o espaço é o viés analítico capaz de abarcar a totalidade, que "[...] é, ao mesmo tempo, o real-abstrato e o real-concreto".

> Assim, o espaço, é, antes do mais, especificação do todo social, um aspecto particular da sociedade global. A produção em geral, a sociedade em geral, não são mais que um real abstrato, o real concreto sendo uma ação, relação ou produção específicas, cuja historicidade, isto é, cuja realização específica somente pode dar-se no espaço. (SANTOS, 2004, p.120)

Apreende-se que Milton Santos associa o caráter "real-concreto" do espaço a um conjunto de processos *específicos,* entre ações e relações. Ou seja, algo intrínseco à totalidade abstrata, mas que apenas *parcialmente* pode ser apreendido, vivido e praticado. Essa perspectiva é proposta pelo autor sem perder de vista que tal concretude é apenas face de uma totalidade mais ampla e indivisível:

> [...] um caminho seria partir da totalidade concreta como ela se apresenta neste período de globalização – uma totalidade empírica – para examinar as relações efetivas entre Totalidade-Mundo e os *Lugares*. (SANTOS, 2004, p.115 grifo nosso)

Partindo dessa referência, cumpre remeter ao Largo da Banana versado por Geraldo Filme ou os terrenos baldios citados Mascarenhas (2002) Enfatizar que o "progresso", do bairro à cidade e posteriormente da cidade à metrópole, não se insere plenamente na vida do paulistano. Essa inserção sempre se realizou de forma parcial e heterogênea, mediada pelo capital, pelo Estado, pelas estratégias e políticas de segregação social, dentre as quais se enfatiza aquelas de cunho propriamente racial. Dessa forma, como aponta Carlos (2001, p.14),

"[...] o homem não habita a metrópole, mas lugares da metrópole onde se desenrola a sua vida, marcada pelos trajetos cotidianos".

Reservando a discussão sobre a transformação da cidade de São Paulo em metrópole para a seção seguinte, é proposto, por ora, um questionamento sobre o modo como os movimentos da totalidade transformam o espaço e, nesse processo, enfatizam ou mesmo pulverizam os sentidos dos lugares. Como afirma Serpa (2013, p.171): "A metrópole parece negar os lugares, sobrepondo valores e conteúdos hegemônicos às experiências enraizadas na vida cotidiana de cada lugar". A reflexão nos remete à dialética entre as práticas socioespaciais tolhidas pelos processos hegemônicos e que mesmo assim se realizam do ponto de vista prático e simbólico, a partir de ações específicas, uma vez que são *localizadas*.

Assim, nos termos de Scifoni (2013, p.100), o lugar é "[...] parte constitutiva da vida humana, ao mesmo tempo ponto de partida e resultado de um processo de apropriação, transformação e uso do espaço". Nesse sentido, as práticas que convergem para as expressões culturais, por meio de formas diversas de sociabilidade, se afirmam como um modo de criar identidades, relações de afetividade e apreço pela "porção" do espaço que foi apropriado em determinado intervalo temporal.

Pensando nas relações entre futebol e samba, estes processos de apropriação do espaço e conformação de lugares apresentam nuances singulares, por serem relações que envolvem a música. Como destaca Dozena (2012, p.75),

> [...] devemos reenfatizar que as identidades com base territorial forjadas por aspectos da musicalidade têm conexão com padrões passados e presentes de povoamento, migração, etnicidade, heranças musicais, estilos de vida e condições socioeconômicas.

Tratando dos sujeitos celebrantes e os objetos celebrados do samba, Fernandes (2001, p.17), elucida no mesmo sentido, ao compreender a música como "instituição": "[...] porque através de tais instituições culturais os grupos podem aprofundar sua coesão, criar identidades e reinterpretar suas vidas, seus espaços vividos, o mundo e seu próprio lugar no mundo[17]". Nessa chave, destaca-se a dimensão sonora dos lugares, uma possibilidade que se desdobrou na identificação de sonoridades varzeanas e de um repertório periférico que emergem dos/nos campos de várzea, em meio a diversos fazeres musicais, não menos intensos.

Reservando tal aprofundamento aos capítulos 2 e 3, cumpre sintetizar, em acordo com Carlos (2001), que as práticas socioespaciais se materializam, podendo ser percebidas,

[17] Nesse caso, o autor se referencia em exemplos da cidade do Rio de Janeiro.

sentidas e vividas, sendo que tal atributo permite apreender do espaço uma localização e, simultaneamente, um profundo conteúdo social. Nesse sentido, a seção seguinte busca explicitar os lugares que foram incorporados no objeto de estudo dessa pesquisa: *os campos de futebol de várzea,* onde transcorrem as batucadas de beira de campo.

1.2: Futebol, futebol de várzea e a cidade de São Paulo (SP)

Essa seção discute os processos que envolveram o surgimento do futebol de várzea na cidade de São Paulo, com o intuito de contribuir à interpretação dessa prática urbana, trazer novos elementos e apresentar uma via analítica que permita compreender seus conteúdos pretéritos e contemporâneos, tendo como referência os lugares de realização e os grupos sociais envolvidos. Em suma: o que será tratado ao longo de toda a pesquisa como *lugares do futebol popular.*

Tal discussão introduz a noção de vazios urbanos, bem como aprofunda os conceitos de metrópole, cotidiano, uso e apropriação do espaço, que já foram mencionados previamente e serão de fundamental importância para proceder a essa análise.

Tratar do futebol de várzea paulistano conduz a um conjunto amplo de práticas, significados e expressões, que possuem seus códigos simbólicos e suas próprias linguagens. Estão engendradas aos campos varzeanos, assim como os transcendem, por envolver um sem número de processos de organização, promoção, patrocínio, articulação política, deslocamentos, entre outros aspectos que movimentam milhares de pessoas no cotidiano de São Paulo (SP). Como apreender tamanho dinamismo? Que relações a "várzea paulistana" guarda com outras dimensões do futebol, entre o lúdico, o competitivo e o profissional?

Torna-se relevante refletir previamente que, sendo uma prática de intensa popularidade, difundida e representada por meio de um largo alcance midiático, o futebol é um fenômeno que se imbrica ao cotidiano de grande parcela da sociedade.

O futebol é mote de conversas, reflexões e provocações diárias entre seus torcedores, dos mais apaixonados e viscerais aos mais clientelísticos, passando pelos desavisados torcedores de ocasião.[18] Há, certamente, uma parcela expressiva de pessoas que "não veem a menor graça" nas situações suscitadas a partir do objeto esférico, como afirma Damo (2005). Contudo, quem se esquiva desse imbróglio, por não compactuar com suas "regras", em muito criticáveis, decerto exerce uma tarefa complexa e se vê obrigado, muitas vezes, a negar o

[18] Sobre o esforço de interpretar os torcedores como produtores do futebol, e buscar, na bibliografia, autores que propuseram classificações para identificar "tipos" de torcedores, ver Simões (2017).

futebol conscientemente, para não ceder às diversas redes que ele mobiliza, dos afetos e rivalidades, passando pelos posicionamentos políticos e pertencimentos. O futebol permeia, no cotidiano, tensões e amenidades, envolvimento e entretenimento.

Não há dúvida de que esse alcance global tem no espetáculo do futebol profissional uma de suas condições de existência e multiplicação. Quiçá, a mais efetiva, se pensarmos quantitativa e contemporaneamente. Refletir sobre tamanha projeção demanda algumas notas sobre sua história.

O *football association* concerne à década de 60 do século XIX, quando jovens de Londres codificaram as regras do jogo, dentre outros que se praticavam naquele contexto e em períodos precedentes sobre a alcunha de *football* (DAMO, 2005, p.33-34). A despeito dessa diversidade, afirma o autor:

> Quaisquer que tenham sido os desdobramentos desse processo, é inegável que o jogo da *association* conquistou adeptos entre as classes trabalhadoras inglesas e estas foram decisivas na sua popularização no circuito britânico e, ato contínuo, para diversas regiões do planeta, como símbolo do estilo de vida moderno.

É possível demarcar, então, pouco mais de um século e meio de existência, em que o jogo praticado com os pés, posteriormente tornado esporte (GONÇALVEZ, 2011), sempre esteve permeado por interesses econômicos e políticos, que viram na atividade uma possibilidade de realização do lucro, dada sua acentuada reverberação em diversos segmentos sociais, dos primórdios ingleses à expansão pelo mundo[19].

Como forma de dimensionar esse processo, Simões (2017) discute que, após os contextos de expansão e popularização, o contexto de profissionalização do esporte demarca a difusão do que denomina como indústria do futebol. Segundo ao autor, já na primeira metade do século XX, e principalmente em seus meados, o profissionalismo passou a consolidar-se como legitimação da grandeza de determinados clubes, seja nos arranjos locais, nacionais, ou internacionais, inserindo-os progressivamente num mercado pujante de negociações. Para além das receitas geradas por tal mercado, o profissionalismo multiplicava também a adesão torcedora, as arrecadações com as entradas nos estádios e os fluxos de patrocinadores.

[19] Com base em Mascarenhas (2014), Simões (2017) discute que entre 1881 e 1901 cerca 5 milhões de ingleses teriam deixado seu país de origem para cumprir funções profissionais pelo mundo, provocando um espraiamento da "febre" que associava as práticas do jogo e da torcida. Esse fluxo dinamizou diversas formas de capitalização do jogo, iniciadas com a cobrança de ingressos para assistir às partidas. Ainda na década de 1870, nas emergentes disputas futebolísticas londrinas, os primeiros registros de cobranças remontam ao campo Aston Villa, onde os torcedores eram separados dos jogadores apenas por cordas. A concentração de torcedores vibrando à beira de campo, separados por pequenas cercas, adentrou o primeiro quartel do século XX, sendo verificada, por exemplo, em registros audiovisuais da Copa do Mundo da Itália, em 1938. (SIMÕES, 2017)

Com a difusão das transmissões de televisão, após a década de 1970, pôde-se consolidar a indústria do futebol mundialmente, uma vez que o fluxo de capitais estimulado por essas transmissões passou a superar, com folga, as arrecadações dos grandes clubes, seja com a venda de ingressos, com associados ou com "patronos locais", que desejosos de influência política, eram os principais mandatários do futebol até então. Para além dos mercados de jogadores e demais trabalhadores do futebol, o lucro passou a centrar-se na imagem, na representação a cores do futebol. (SIMÕES, 2017)

Cumpre enfatizar que a proposta do autor, ao apresentar uma periodização da indústria do futebol, não se debruça sobre a indiscutível especificidade destes períodos em cada país, região e lugares de realização. Ademais, evoca certa linearidade que, também, não pode ser projetada aos arranjos futebolísticos no espaço e no tempo de modo generalizado. A despeito desta ponderação, quando aborda sobre as influências neoliberais após as décadas de 1980 e 90 - o que denomina como período de empresarização -, Simões avança nessa contextualização, contribuindo para situar a lógica que, em síntese, passou a conceber "[...] o futebol como negócio, o clube e o estádio como empresas e o torcedor como consumidor" (SIMÕES, 2017, p.84).

Interpretando que a viabilidade financeira do futebol-empresa apresentara sinais de fraqueza, o autor salienta para o aprofundamento da desregulamentação dos fluxos de capitais ligados ao futebol: "Uma indústria fictícia do esporte, na qual o ganho financeiro não se faz claro e os interesses passam muito longe do jogo em si". (SIMÕES, 2017, p.100). Indústria que apresenta como mercadoria, um futebol "plastificado", em seus termos: "Objetos que estão ali para simular algo que deveria ter vida, quando qualquer observador nota que se trata de um mero enfeite artificial, de cores falsas e formas projetadas para imitar a realidade". (SIMÕES, 2017, p.95)

Considerando tal abordagem, essa pesquisa entende que a referida indústria futebolística se apresenta com uma força vertical que permeia todas as práticas relacionadas ao jogo tornado esporte, seja em fluxos materiais ou imateriais. No entanto, mesmo com essa inquestionável potência, tal indústria não dá conta de explicar, por si, tamanha inserção do futebol no cotidiano social, seja no contemporâneo ou em seus primórdios.

O futebol concerne a uma forma de sociabilidade, em que pessoas se envolvem e se dedicam, no jogo, na torcida, na organização, entre diversos fazeres e instâncias coletivas. No entusiasmo, em sentido amplo. Ora, o futebol nasce e renasce! A lógica econômica e os interesses políticos que o movimentaram, aspectos que antecedem historicamente sua própria profissionalização, não poderiam existir se o futebol não continuasse a se realizar, reproduzir

e ressignificar enquanto prática popular, em seus diversos "berços" espalhados pelo mundo[20]. Surge nos gramados das estruturas clubísticas, muitas vezes em clubes-empresa, mas também nas ruas, nos becos e nas quadras escolares. Nas escolinhas privadas e nos gramados sintéticos de *society*, mas também nas areias das praias, nas várzeas e nos fundos dos quintais. Isso para abordar, apenas, os exemplos mais recorrentes da realidade brasileira.

Damo (2005, p. 28), ao entender o futebol como "consenso de época", considera o apreço que a sociedade lhe dedica como uma "[...] construção social historicamente datada e culturalmente legitimada". Algo que, para o autor, pode ser mais bem compreendido enquanto *futebóis,* pois, "[...] na aparente indistinção das práticas futebolísticas reside uma diversidade de sentidos de tal modo que o uso do termo no plural se impõe". (DAMO, 2005, p. 29). Assim, "[...] compreende-se os futebóis na medida em que se explicitam as fronteiras entre diferentes categorias e, por extensão, modalidades distintas de *habitus*". (DAMO, 2005, p.31).

Embora possuam uma unidade futebolística detectável[21], as distinções entre os futebóis concernem às diferentes maneiras de praticá-los, das quais o autor sugere a identificação de quatro matrizes: bricolada, espetacularizada, comunitária e escolar. (DAMO, 2005). Podendo ser associada, mas não reduzida, ao "improviso" ou "informalidade", a primeira matriz concerne ao futebol cujos princípios da unidade, principalmente as regras, passam por inúmeras adequações, inventividade e criação de novos códigos, destacando-se para o fato de não prescindir de uma *performance* aceitável do corpo, ou seja, do "bom desempenho". As "peladas" seriam a expressão mais recorrente dessa matriz futebolística no Brasil, ainda que compreenda uma diversidade de jogos que se criam e recriam no cotidiano[22].

Para Damo (2005), a segunda matriz, espetacularizada é aquela assentada em três particularidades: o jogo corresponde às regras e padrões controlados pela FIFA (mesmo que indiretamente, por confederações e federações); o jogo prescinde de uma divisão social do trabalho (dentro e fora de campo) e; exige excelência performática dos corpos. Essa é matriz que corresponde, então, aos movimentos gerados pela indústria do futebol. Por sua vez, a

---

[20] O uso dessa expressão se baseia na discussão sobre futebol popular em São Paulo (SP), desenvolvida por Mascarenhas (2002).

[21] Segundo o autor essa unidade se caracteriza pelos seguintes princípios: "a) duas equipes (princípio da coletividade); b) perseguindo obetivos idênticos, porém assimétricos (princípio do conflito); c) sendo a disputa mediada por um objeto (princípio da evitação, mas não da interdição do corpo-a-corpo); d) um conjunto de regras (circunscrevendo o espaço, o tempo e o ilícito, dentre o qual se destaca o uso das mãos, salvo exceções, sendo essa uma modalidade de marca diacrítica em relação a outros esportes)". (DAMO, 2005, p. 36)

[22] Após contato com a pesquisa de Damo (2005), foi irresistível ao autor desta tese elucidar exemplos de matriz futebolística bricolada que fez parte de sua vida. São eles, os jogos de: "três dentro, três fora", "timinho", "artilheiro", "rebatida" e "linha", principalmente. Há ainda um jogo interessante de se praticar sozinho, quando por alguma interdição, não se podia acessar a rua ou as pracinhas: trata-se do jogo chamado "lance", praticado no quintal, em que a pessoa utiliza a parede para simular cruzamentos ou passes e então finalizar "de primeira" para um gol hipotético, ou, no máximo, com dos toques, após domínio da bola.

matriz comunitária corresponde a uma posição intermediária entre as anteriores, fruto de organizações coletivas que almejam os padrões da matriz espetacularizada, alcançando-os parcialmente sem deixar de flertar com aspectos da matriz bricolada. (DAMO, 2005).

Por fim, a matriz escolar é dimensionada pela disciplina dos corpos, exigência dos espaços formais de educação, o que não se restringe, obviamente, às "atividades físicas". Para além do jogo praticado nas escolas propriamente ditas, reverbera contemporaneamente uma potência dessa matriz no âmbito das chamadas "escolinhas de futebol", em geral estruturadas por profissionais de educação física e ex-atletas (DAMO, 2005).

Importante demarcar que as matrizes propostas pelo autor são antes uma via de elucidação do que uma divisão restritiva. Nesse sentido, a adoção do termo *lúdico* para adjetivar determinados arranjos do futebol de várzea, conforme ocorrerá em momentos posteriores dessa tese, toma como uma de suas referências este futebol bricolado que se articula ao comunitário, imbricação citada com recorrência nas entrevistas cedidas pelos/as varzeanos/as, entre memórias e contemporaneidade. Ademais, cumpre relacionar o que foi desenvolvido na seção anterior à perspectiva de Damo (2005), entendendo as quatro matrizes a partir de sua dimensão espacial, ou seja, vinculando-as aos seus lugares de realização.

Nessa chave, encaminha-se um viés analítico, como se verifica, por exemplo, na abordagem de Gonçalves (2011, p.24), acerca do ao universo de formação no Brasil:

> É inquestionável a importância das ruas, dos campinhos, da várzea, da praia, etc. na formação dos craques 'de ouro' do Brasil, e o caminho para descobrir e aprofundar a importância do futebol no país passa necessariamente pela compreensão destes espaços. Esses lugares todos, por mais precários, são essenciais para a formação e identidade não só dos craques que serão, no limite, inseridos ao profissionalismo, mas do indivíduo, da sua identidade.

No caso de São Paulo (SP), o espraiamento do jogo, articulando as matrizes bricolada e comunitária, conformou diversos lugares do futebol popular, na esteira de sua urbanização intensa e contraditória, o que motiva a análise dos processos de uso e apropriação do espaço, onde os grupos sociais passaram a realizar o futebol. Apropriação por meio do corpo em comunhão, dos fazeres coletivos. Como coloca Carlos (2014, p. 473): "O homem se relaciona com o espaço através do corpo, este é a mediação necessária a partir da qual nos relacionamos com o mundo e com os outros – uma relação com os espaços-tempos definidos no cotidiano".

Não há o futebol sem o corpo no espaço e a prática deste jogo se multiplica, ou se restringe, diante das possibilidades de uso do espaço nas cidades. Essa premissa suscita uma reflexão que une os diversos "berços" à contemporaneidade. Identificar lugares do futebol,

interpretando seus conteúdos, modificações e permanências, permite assentar a ideia proposta por Seabra (2003), de que aquele futebol profissional é apenas um ponto de chegada do futebol entre nós, como formação e desenvolvimento, no bojo da urbanização.

Nesse sentido, é imprescindível destacar que a emergência do futebol popular na cidade de São Paulo possui um aspecto singular: a sua realização nas margens dos rios. No contexto em que se deu o advento do futebol na cidade, o curso da urbanização concentrava a maior parte da população na "mancha urbana" adjacente ao "sítio original". Esta que, do ponto de vista geomorfológico, era um mosaico de "[...] colinas, terraços e planícies do ângulo interno da confluência dos rios Tietê e Pinheiros". (AB'SABER, 2007, p.13).

O gradativo avanço da urbanização para além desse ângulo interno, impulsionado pelo intenso crescimento populacional e pelo mercado de terras, foi incorporando novas áreas "do outro lado do rio", com a conformação de loteamentos voltados à população de baixa renda. Este processo se deu principalmente nas colinas e outeiros, deixando vastas extensões de terras situadas nas planícies de inundação sem usos sociais, suscitando, assim a especulação imobiliária. Como afirma Ab'Saber (2007, p.13 *grifo nosso*): "Apenas algumas descontínuas indentações do organismo urbano conseguiram transpor a faixa das grandes planícies de inundação dos dois cursos d'água e enraizar-se nos *outeiros e colinas* do ângulo externo de confluência". Tanto as planícies alagadiças do ângulo interno, quanto essas áreas que margeavam os loteamentos populares em ascensão do ângulo externo, conformaram o que será concebido, nessa pesquisa, enquanto vazios urbanos, como os verificados na Figura 3.

Figura 3: Colinas e outeiro da Freguesia do Ó a partir da várzea do rio Tietê (1952)

Fonte: Ab'Saber (2007, p.160)

Sobre a noção de vazios urbanos, destaca-se a contribuição de Alvarez (1994, p. 11), ao afirmar que estes vazios referem-se "[...] a um processo, diante da dinâmica de produção/reprodução das parcelas da cidade que num dado momento não estão sendo utilizadas". O autor procede a uma discussão essencial acerca dos vazios urbanos, distinguindo-os dos terrenos vagos. Estes, do ponto de vista analítico, devem ser associados a uma modalidade de uso do solo que se relaciona à possibilidade de geração de rendas, no bojo do processo de valorização propriamente dita do solo urbano. Em síntese, os vazios urbanos exprimem áreas ainda não incorporadas ao espaço produzido da cidade, enquanto os terrenos vagos são aqueles já inseridos no espaço urbano produzido, porém deixados sem uso de modo intencional, por seus proprietários, em determinado intervalo de tempo. Nesse sentido, se tomarmos como referência a Figura 3, certamente os vazios urbanos nesse fragmento da região norte da cidade eram mais extensos nas décadas precedentes ao registro da imagem.

A emergência do futebol de várzea, nas primeiras décadas do século XX, valeu-se primordialmente dos vazios urbanos, que foram intensamente apropriados pelas camadas populares da cidade, onde passou a se articular uma gama de atividades coletivas. Cumpre destacar, no entanto, que para além dos vazios urbanos, os grupos sociais reunidos pelo futebol também se apropriavam, com menor intensidade, dos terrenos vagos, sejam os privados ou os pertencentes ao poder público.

Dialogando com a obra de Silva (2013), o entendimento sobre apropriação suscita problematizar a difundida noção de que o futebol popular se consolidou, em São Paulo (SP), como um desdobramento de seus introdutores, ou seja, os grupos atrelados às estruturas clubísticas e de elite citados na seção anterior. Nos termos da autora, a ideia de uma reprodução mimética do jogo "introduzido" nos arranjos populares é questionável, pois:

> Embora o conjunto de regras oficiais - constantemente lembradas pelos órgãos responsáveis por organizar o futebol na cidade - tenha garantido uma base comum para realizar o jogo, sua *apropriação* não se deu de maneira homogênea. O esporte assumiu conotações diferentes entre imigrantes pobres e seus descendentes, bem como entre ex-escravos e *caipiras*. (SILVA, 2013, p. 9 *grifos da autora*)

Assim a apropriação realizada pelos grupos realizadores do futebol varzeano pode ser dimensionada em termos espaciais - o apropriar-se dos vazios urbanos e terrenos vagos - e, simultaneamente, em termos de uma apropriação simbólica do jogo em si, inserindo um sem número de nuances de criatividade e contingências locais. Uma apropriação física e simbólica, nos termos de Mendes (2013). Tal processo possibilitou a consolidação do futebol como festa, conforme propõe Seabra (2003), e, dentre outras expressões culturais, o advento

das batucadas de beira de campo, enfoque dessa pesquisa. A fundação de cordões e escolas de samba a partir das reuniões de batuqueiros e sambistas nos campos de várzea que surgiam nesse período é sintomática desse processo, como destaca Von Simson (2007), Dozena (2012), entre outras bibliografias que serão debatidas no capítulo posterior, articulando relações entre futebol varzeano e samba para além do carnaval.

Aprofundando, por ora, a ideia de festa do futebol, realizada na esteira da urbanização e encampando, progressivamente, diversos bairros da cidade ao longo do primeiro quartel do século XX, cumpre colocar a síntese de Seabra (2003). Para autora, a festa consistia em atividades embasadas na doação e no fazer coletivo, em que se congregavam profissões, idades e gêneros, em suas diferentes habilidades, transcendendo, portanto, os vinte e dois corpos que disputavam o jogo propriamente dito. Considerando a grande presença de população negra nos bairros populares[23] daquele contexto e a existência de clubes formados apenas por pessoas negras (SILVA, 2018), a referida festa se consolidou como uma das formas de associativismo negro em São Paulo no início do século XX. (DOMINGUES, 2000). Trata-se dos "terrões da diáspora", expressão que Yakini (2016, p.95), escritor e "peladeiro", utiliza para elucidar essa força comunitária negra, em crônica sobre a várzea.

Por se realizar de tal modo, o futebol de várzea foi interpretado por Seabra (2003) como atividade *lúdica*, suscitando aqui outro diálogo acerca desta adjetivação. Para autora, trata-se da atividade que não estava engendrada ao tempo do trabalho e às demandas do cotidiano. Uma expressão do tempo do ócio, ainda que reduzido, por vezes quase inexistente, nos interstícios da urbanização capitalista. Este futebol não consistia, portanto, em entretenimento programado para o tempo livre. Era a expressão de uma gratuidade do tempo, baseada no caráter cíclico da vida de bairro.

Mesmo com diversas ordens de problemáticas à reprodução da vida, do ponto de vista dos direitos sociais básicos, os bairros populares gestaram, então, uma festa singular: a do jogo futebolístico. Como elucida (SEABRA, 2003, p.270): "Esse futebol de várzea de São Paulo pode ser entendido como a primeira grande festa do povo fora da perspectiva da igreja". Se a febre do futebol espalhava-se pelo mundo, em São Paulo ela também "explodia", nos termos da autora, num cenário onde a imprensa noticiava que o futebol de várzea, na década de 1920, já enredava pelo menos "metade de São Paulo". (SEABRA, 2003, p.284).

[23] A noção de bairros populares, nesse parágrafo, é apresentada em sentido amplo, de modo a dimensionar a concentração de famílias de menor renda. No desdobramento deste capítulo, uma contextualização espaço-temporal desses bairros, bem como suas transformações, será aprofundada, destacando as dinâmicas de segregação social e de base racial.

Assim, ainda que tenham sido processos simultâneos temporalmente, a festa do futebol de várzea não se confundia com a organização amadora do futebol nos clubes ou com a ascendente profissionalização. Essa imbricação entre a várzea, os clubes e o futebol profissional ocorreria apenas nas décadas posteriores. Nesse sentido, conforme sintetiza Favero (2019, p. 13): "[...] o termo 'futebol de várzea' ganhou conotação própria e autônoma e passou a designar tanto uma forma particular de modalidade futebolística, com códigos e símbolos próprios, quanto um modo de apropriação dos espaços urbanos".

Diante da "explosão" varzeana, ditada por tal apropriação, vislumbra-se o tentador desafio de dimensionar o processo a partir da emergência de campos, ou seja, de sua identificação e localização espacial. Se na atualidade varzeana essa tarefa não se faz precisa, menos ainda em relação ao primeiro quartel e os meados do século XX. No entanto, tendo como objetivo compreender os movimentos dos lugares do futebol, que no entendimento dessa pesquisa são, também, lugares de referência para as formas de expressão do samba, algumas investidas nesse desafio se fazem relevantes. Principalmente para elucidar processos mais detidos à Zona Noroeste de São Paulo, recorte analítico dessa pesquisa para estudo de caso que será apresentado após a seção 1.4 deste capítulo.

Alguns conteúdos das etnografias realizadas contribuem, então, para elucidar essa identificação espacial. Quando se estabelece uma troca de ideias com torcedores/as ou entusiastas do futebol de várzea, aqueles/as que se reconhecem como "varzeanos" e "varzeanas", rapidamente a memória de tais intérpretes enfatiza o pulular de campos na cidade. De modo efervescente, dezenas de times e campos são rememorados, imbricando no pensamento diferentes contextos históricos e momentos da produção do espaço.

Nesses diálogos, aqueles times que existem se misturam aos que deixaram de existir. Fala-se dos que se readequaram, dos que perderam seus campos e dos que nunca o tiveram. Fala-se, por exemplo, que: "[...] da metade do bairro do Limão até aqui na Ponte do Piqueri tinha uns 15 campos". (Zequinha da Vila União, entrevistado por Alberto Luiz dos Santos, 2017). A estimativa de Zequinha, varzeano de 73 anos, dimensiona espacialmente um recorte onde, atualmente, figuram apenas dois campos. Decerto, tal estimativa não pode ser tomada em sentido estrito, por não definir datação específica e, inclusive, pelo fato de que, na mesma ocasião, alguns entrevistados apresentaram números maiores, outros menores. No entanto, a discussão aqui proposta se embasa, mais detidamente, no caráter elucidativo destas aproximações quantitativas.

Na obra de Favero (2019), também embasada em levantamentos etnográficos e entrevistas, é possível apreender uma situação semelhante, em termos do dimensionamento

espacial e da quantidade de campos. Articulando os diálogos estabelecidos com varzeanos que vivenciavam o "quintal da Casa Verde", Favero (2019, p.28) elucida memórias que "[...] contam que dos bairros da Lapa à Penha existiam mais de cem campos de futebol de várzea que beiravam o rio Tietê".

Como recurso para representar cartograficamente as estimativas espaciais e quantitativas compartilhadas por estes varzeanos, as figuras 4 e 5 expressam os vazios urbanos à margem direita do rio Tietê no ano de 1958, em dois fragmentos. Na figura 4, o intervalo entre as pontes do Piqueri e da Freguesia do Ó, ou seja, relativo ao primeiro relato (Zequinha da Vila União), porém num recorte mais detalhado, de maior escala, que permitiu identificar seis campos. Já na figura 5, também mais detalhada em relação à estimativa da "Penha à Lapa", o intervalo representado compreende as pontes da Casa Verde, bairro dos varzeanos em questão, e das Bandeiras. Nesse caso, foi possível identificar, 15 campos.

Outra referência para iluminar a questão é o estudo do CONDEPHAAT (SÃO PAULO, 1994), acerca da "Geografia do Futebol de Várzea de São Paulo". Com base em fotografias aéreas, o estudo contabilizou, em 1962, 154 campos espraiados em 15 "praças esportivas", ou "conjuntos de campos", distribuídos por todas as regiões de São Paulo (SP), conforme os mapas 1 e 2. Destaque para o fato de que o estudo identifica os campos da figura 5 (na Casa Verde) e, contudo, não elenca os campos da figura 4 (na Freguesia do Ó). Assim, salienta-se a difícil precisão desses levantamentos, as diferentes bases cartográficas nas quais eles se ampararam e a importância de entrecruzá-los.

Essa distribuição, verificada pelo mapa 1, permite inferir sobre a dinâmica dos vazios urbanos. Como o levantamento tem como base a década de 1960, ele suscita a compreensão de um movimento simultâneo de criação, permanência e rarefação de campos, relativo ao primeiro quartel do século. Ou seja, seu advento na região central e sua posterior expansão para as várzeas dos bairros adjacentes. O seguinte trecho identifica bairros desse movimento:

> A baixada do Glicério, as margens do Tamanduateí; as várzeas do Tietê e mais tarde do Pinheiros; as margens do rio Pacaembu (...) ou, então, em terrenos de chácaras existentes nos então longínquos bairros do Bom Retiro, Luz, Consolação, Bela Vista, para não falar da Lapa, Penha ou Moóca... (SÃO PAULO, 1994, p. 09)

Já no mapa 2, é possível apreender tal disposição com maior destaque aos bairros adjacentes ao rio Tietê, inclusive os da Zona Noroeste, que será enfoque deste estudo posteriormente.

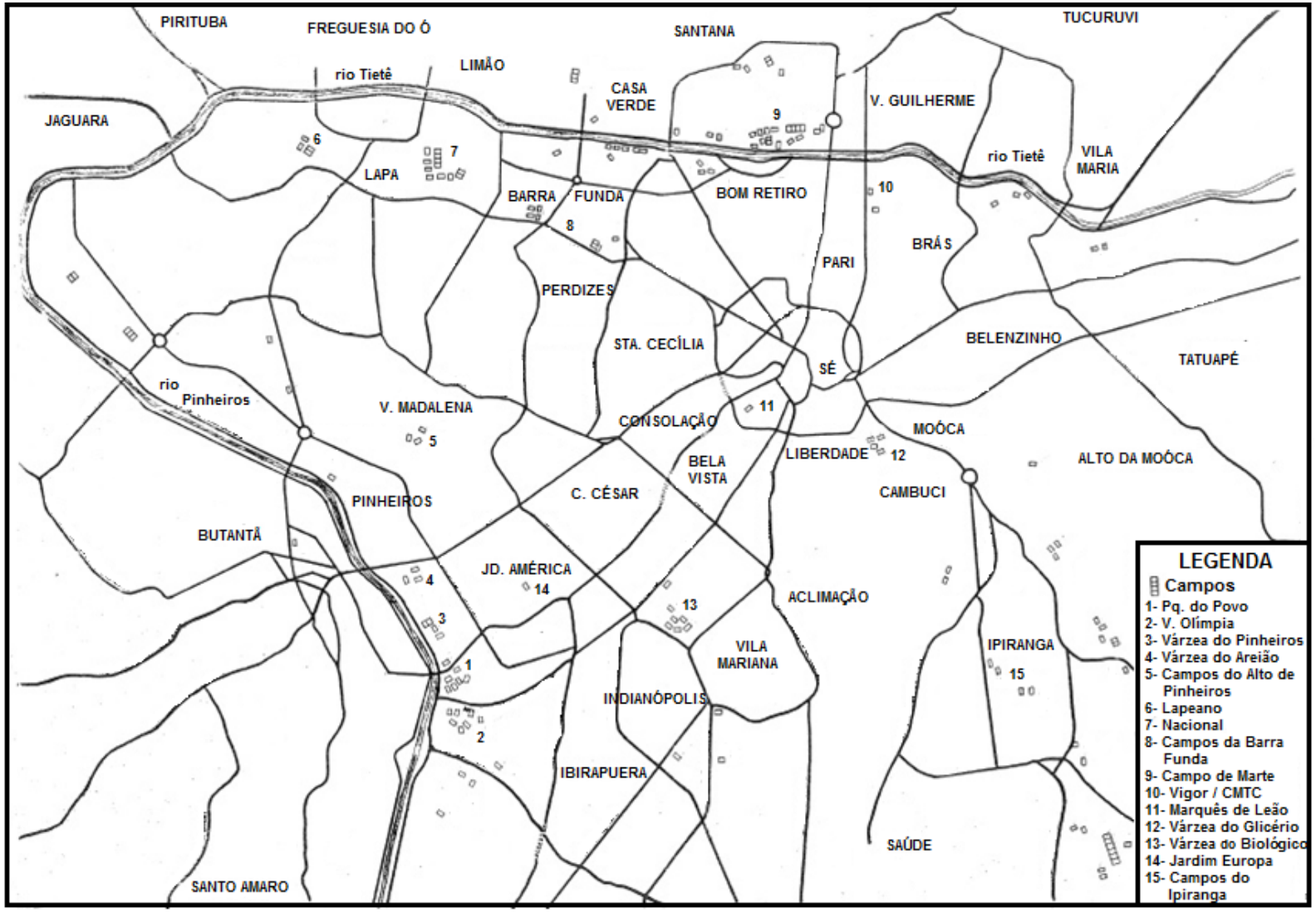
Figura 4: Campos de futebol entre Piqueri e Freguesia do Ó (1958)

Fonte: Geoportal Memória Paulista
Disponível em: https://www.geoportal.com.br/memoriapaulista/.
Organização: Alberto Luiz dos Santos (2021)

Figura 5: Campos de futebol entre Casa Verde e Bandeiras (1958)

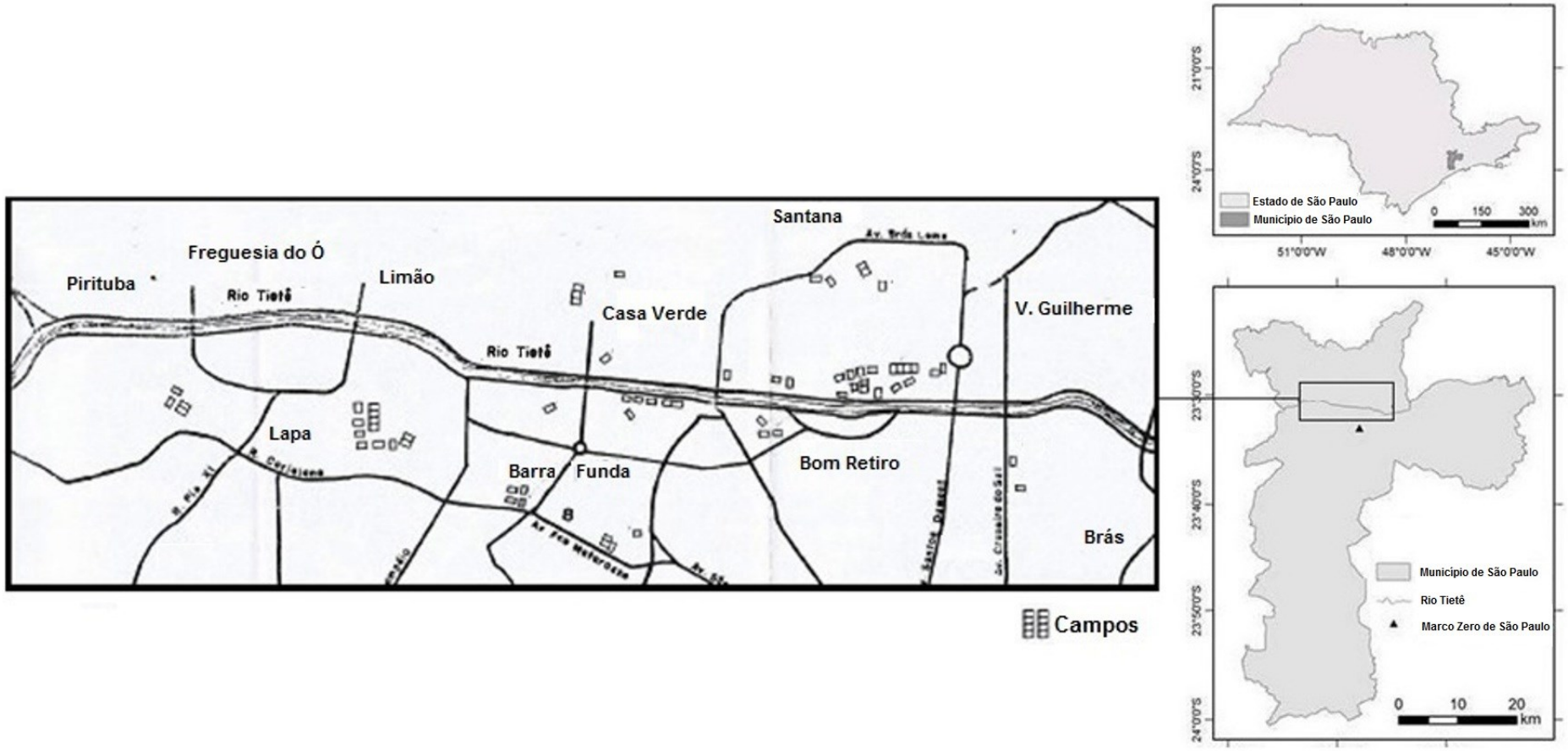
Fonte: Geoportal Memória Paulista
Disponível em: https://www.geoportal.com.br/memoriapaulista/.
Organização: Alberto Luiz dos Santos (2021)

Mapa 1: Campos de Futebol de Várzea em São Paulo (1962)



Fonte: SÃO PAULO (1994) / Organização: Alberto Luiz dos Santos (2021)

Mapa 2: Campos de Futebol de Várzea nas adjacências do rio Tietê (1962)



Fonte: SÃO PAULO (1994). Organização: Alberto Luiz dos Santos (2021)

Passado cerca de meio século do contexto referido pelo estudo, o futebol não profissional, nacionalmente reconhecido como "amador", continua a ser tratado como "futebol de várzea" em terrenas paulistanas, denominação que transcende o município e reverbera na prática comunitária do jogo em outras cidades e Estados, principalmente os nas regiões sudeste e sul. (DAMO, 2005). Para além da manutenção do termo, os conteúdos sociais que envolvem o futebol varzeano permanecem intensos, mesmo se tornando rarefeito nas "várzeas iniciais", ou seja, nos meandros do Tietê, Pinheiros e Tamanduateí. Diversas dinâmicas socioespaciais manifestadas, principalmente após 1970, trazem novos elementos - e problemáticas - para compreendê-lo nos termos até aqui colocados, ou seja, enquanto uma sociabilidade próxima da vida cotidiana, uma festa de bairro realizada nos vazios urbanos.

As várzeas alagadiças foram sendo incorporadas pelo mercado imobiliário desde o início do século XX, no bojo do processo de implosão-explosão da cidade.[24] Cada vez mais imbricados à dinâmica de valorização do solo, esses campos, localizados tanto em terrenos públicos quanto privados, foram sucumbindo diante das estruturas urbanas, principalmente nos eixos dos rios Tietê e Pinheiros. O processo de transformação da cidade em metrópole é imprescindível para compreender tal dinâmica, ainda que a ausência de campos não tenha sido o único elemento gerador de mudanças na festa do futebol. Como pontuou Seabra (2003) as dinâmicas da vida de bairro também implicaram em tal transformação. Ademais, nas décadas posteriores, centenas de campos continuaram a ser construídos na periferia.

1.3. Urbanização de São Paulo e eliminação dos vazios urbanos

Os vazios urbanos onde se proliferaram as práticas do futebol passariam por uma intensa diminuição, principalmente após década de 1970. Para compreender esse processo, a

[24] No projeto teórico apresentado por Lefebvre (2001), industrialização e urbanização formam um duplo processo, em que o primeiro é indutor do segundo, promovendo a "implosão-explosão" da cidade. Em síntese, trata-se do momento de imposição do fenômeno urbano sobre a cidade, cuja expressão territorial é a expansão sem precedentes do tecido urbano, que passa a abarcar cidades de variadas dimensões, bem como o campo. O tecido urbano torna-se suporte de um modo de viver - a sociedade urbana - emergindo na medida em que, pela concentração de pessoas e atividades (induzidas pela indústria), os núcleos antigos das cidades se deterioram, sem se extinguir. Implodem as estruturas e os conteúdos sociais dos antigos núcleos, ao mesmo tempo em que, dialeticamente, eles explodem, com o deslocamento de suas atividades e conteúdos sociais para periferias distantes. Lefebvre sustenta essa análise à luz da expansão do tecido urbano parisiense, especificando estratégias e ações do Estado e do mercado imobiliário, o que obviamente não se replica na realidade paulistana, exigindo um exame mais detalhado, ao qual não nos dedicaremos (e aí) nesse momento. O que se destaca é a relevância deste projeto teórico para compreender a explosão da cidade como um deslocamento de pessoas e atividades econômicas em São Paulo na primeira metade do século XX, o que engendrou processos centrais à discussão que aqui se propõe, dentre eles: o espraiamento da população pobre - os realizadores do futebol de várzea - do centro para os subúrbios e posteriormente para periferia e; a consolidação de eixos de industrialização e estruturas industriais incorporando as áreas de várzeas, dentre elas, as Avenidas Marginais, como foi analisado por Seabra (1987).

presente seção apresenta, inicialmente, um conjunto de **dinâmicas precedentes** em relação à produção do espaço urbano em São Paulo, de modo a reencontrar, posteriormente, as forças propulsoras dessa nova distribuição espacial do futebol varzeano.

A cidade de São Paulo concentrava sua população e suas principais atividades econômicas predominantemente nas adjacências de seu "sítio original" - o atual distrito do Centro - isso perdurando até o século XIX. Nas primeiras décadas daquele século, a urbanização transcendeu o atual Vale do Anhangabaú, constituindo uma "cidade nova", de urbanismo mais planejado, em relação à "cidade velha", cujas formas-conteúdos eram herdadas do contexto colonial. Já no final do século XIX, as chácaras que margeavam esses dois núcleos urbanizados, habitadas pela população branca de maior renda, foram sendo loteadas, suscitando a contiguidade de bairros que passaram a formar o centro.

Pensando na chave da vida de bairro (SEABRA, 2003), o centro vinculava, nesse contexto, diferentes grupos sociais no nível das sociabilidades próximas, do habitar. Era o lugar das camadas mais abastadas, em determinadas quadras e arruamentos, assim como da população trabalhadora de baixa renda, principalmente nos cortiços. A segregação socioespacial era regra, em meio a essa diversidade de grupos sociais, impondo-se em seus conteúdos racializados, principalmente no sentido da divisão do trabalho, da moradia, dos deslocamentos e dos usos sociais do espaço no pós-abolição.

Na transição para o século XX, com a intensificação da urbanização induzida pelo advento industrial (ainda não tão pronunciado quanto seria nas décadas posteriores) e o crescimento populacional progressivo, novas dinâmicas ocorreriam na região central.

Tais dinâmicas podem ser interpretadas por diferentes vias e temas. Nessa pesquisa, o caminho de análise é a questão da moradia, sua provisão privada e as estratégias de expulsão e exclusão da população pobre, majoritariamente negra, da região central. Desde o final do século XIX, o capital já havia interferido profundamente na moradia do centro em seu pacto com Estado. Trata-se de um conjunto de legislações que, nas entrelinhas, ou mesmo de modo declarado, visava expulsar a população de baixa renda: leis que determinariam códigos de posturas, proibição de cortiços e criação de vilas para operários em novos loteamentos específicos nos subúrbios. De modo explícito, tais posturas da Prefeitura Municipal, em consonância com as "reformas urbanas" postas em prática por Antônio Prado e Washington Luiz, justificavam as medidas tomadas sobre a população pobre e negra, com políticas discriminatórias e racistas. (ROLNIK, 1989).

Esse momento da produção do espaço urbano em São Paulo é emblemático para compreender a segregação socioespacial de base racial (SANTOS, 2012) e seus

desdobramentos em São Paulo (SP), nas décadas posteriores. Compreendendo a ordem social racializada como um princípio hierárquico garantidor da estrutura de poder, da colonização à contemporaneidade, o autor interpreta o modo como as relações raciais grafam o espaço. Nesse entendimento, o conjunto de legislações promotoras da expulsão das famílias negras do (então) centro de São Paulo, reverbera uma dinâmica que assolou toda a sociedade brasileira:

> Nas cidades brasileiras, podemos ver diversas expressões espaciais dessa incorporação subalternizante de comunidades negras geradas no passado pelas relações de escravidão ou no processo de extinção do regime escravocrata que envolve também aquelas geradas ou incrementadas por negros ex-escravos e descendentes em migrações internas após a abolição. (SANTOS, 2012, p.62)

Tais segregações de base racial indicam a centralidade do urbano como reprodução das relações sociais e, portanto, do racismo. Trata-se das tensões entre o terreiro e a cidade, colocadas por Sodré (2002). Em São Paulo (SP), teve como desdobramento a expulsão das famílias negras do centro, gerando um movimento dos lugares de sociabilidade negra para todas as regiões da capital.

Esse movimento do morar negro, bem como suas formas de sociabilidade, está articulado, portanto, à imposição uma lógica econômica pela burguesia paulistana, que dominou o espaço e o comercializa enquanto mercadoria. Revelando o racismo por denegação tratado por Gonzalez (1988) no contexto urbano, nessa dinâmica do "mercado de terras" estavam implícitas as estratégias supremacistas que sustentariam o racismo no pós-abolição em consonância com demais processos, como a tentativa de embranquecimento e a intensificação da imigração.

As grafias espaciais do racismo guardam profundas relações com as expressões culturais tratadas por essa pesquisa - o futebol e o samba realizados nos bairros populares -, e serão retomadas em momentos posteriores do capítulo 2. Por ora, cumpre enfatizar que esse conjunto de movimentos espaciais da moradia na cidade de São Paulo, resultado de uma provisão limitada, contraditória e desregulamentada, derivada do pacto entre Estado e proprietários, certamente não contemplou as demandas dos setores populares, cuja população estava em franco crescimento. Pelo contrário, ele aprofundou o processo de especulação imobiliária, passando longe de abarcar os setores populares, impossibilitados de pagar os alugueis (a modalidade mais presente de moradia em São Paulo naquele contexto) e, obviamente, de adquirir um lote próprio ou uma moradia já construída.

Como a bibliografia dedicada a esse processo aponta [25], desdobra-se daí a proliferação de loteamentos em todas as direções da cidade, onde atualmente se encontram as periferias, principalmente após a década de 1940. Uma aposta evidente para proprietários de chácaras e sítios, que se viam diante de uma valorização exorbitante de seus imóveis. Essa dinâmica passou a incorporar novos espaços, cada vez mais longínquos e fragmentados. Em última instância, foi um processo consentido pelo poder público municipal, dado o caráter de ilegalidade em que se constituíram esses loteamentos em relação à legislação urbana vigente. Um consentimento estratégico, diante da nítida impossibilidade de a provisão privada de moradia abarcar as demandas sociais, bem como do desinteresse Estado em promovê-la.

O cenário problemático da economia brasileira no período agravou esse processo: a década de 1940 foi marcada por um avanço inflacionário desacompanhado de aumentos dos salários. A Lei do Inquilinato, de 1942, que a nível federal aparentava ser um alento para a população trabalhadora, ao propor o congelamento dos aluguéis, teve efeito contrário. Deixando de acumular com os alugueis, proprietários de imóveis colocavam suas casas à venda, provocando uma tendência progressiva de despejos na capital paulista.

É nesse sentido que, principalmente após a década de 1950, a atual periferia passou a ser incorporada ao espaço urbanizado de São Paulo, caso dos bairros da Zona Noroeste, que serão o foco das discussões a seguir. Uma incorporação pautada na "nova" tendência de produção do espaço urbano: a autoconstrução no loteamento ilegal. Trata-se do conjunto de elementos fomentadores da "ideologia da casa própria", elucidada por Bonduki (1998), que se relaciona à localização e reelaboração das micro-áfricas paulistanas (AZEVEDO, 2016), em comunidades situadas no Parque Peruche, Casa Verde, Brasilândia e Pirituba - apenas para destacar bairros da Zona Norte.

O conceito apresentado por Azevedo (2016, p.14) concerne aos elementos da ética comunitária negra[26], reelaborando-se em São Paulo (SP), como "[...] ressignificação da diáspora e seus desdobramentos". Na síntese do autor:

> As micro-áfricas compõem um sentido de história que se fez e se moveu muito em função de um modo de pensar e estar negro na cidade, que penetrou os diversos fazeres e saberes da vida cotidiana. Vida essa que se fez não como o desenrolar dos

[25] Sobre o tema ver Bonduki (1998), Rolnik (1997), Sampaio (1972).

[26] A perspectiva de ética comunitária envolve o debate do autor com Sodré (2015): "O vigor da cultura negra se deve àquilo que Muniz Sodré chamou de 'irmandade subnacional'. Uma experiência particular que se expressou como 'marca do paradigma civilizatório africano' para lidar com a sociedade global. Essa irmandade pode ser concebida dentro da perspectiva de uma ética comunitária definindo o que o mesmo autor afirma ser o 'humanismo prático' negro". (AZEVEDO, 2016, p. 12)

> dias, da repetição monótona dos acontecimentos; ao contrário, como tensões e conflitos sociais (AZEVEDO, 2016, p.17).

Nesse sentido, o conceito de micro-áfricas transcende a dimensão estritamente espacial, sem deixar de contemplá-la nos sentidos do morar e do lugar, contidos na vida comunitária. Assim, as micro-áfricas se relacionam às mudanças na habitação popular do referido contexto, principalmente no que concerne à autoconstrução, demarcando lugares onde sambistas e grupos de ritmistas/batuqueiros advindos de diversas regiões, muitos deles com passagens pelos cordões e escolas de samba mais antigas de São Paulo (SP), passaram a se reunir em torno das dinâmicas do futebol de várzea, formando novos agrupamentos e formas de expressão do samba nos campos, conforme se discutirá no capítulo 2.

Considerando a digressão enunciada no início desta seção, os processos permitem explicitar uma **baliza temporal** que especifica o primeiro movimento de eliminação dos vazios urbanos de São Paulo, na esteira da implosão-explosão da cidade.[27] Trata-se de tal eliminação nas regiões centrais e bairros adjacentes, concomitante aos movimentos de dispersão da população pobre, majoritariamente negra, levando consigo varzeanos/as, boleiros, boleiras e sambistas, com a formação de diversos bairros populares autoconstruídos.

Sobre essa primeira baliza temporal, cumpre explicitar um dos sentidos do conceito de periferia, tão mobilizado em diversos momentos dessa pesquisa. Nesse momento, é importante enfatizar sua dimensão espacial propriamente dita, carregada inerentemente dos conteúdos sociais e raciais citados, conformando um padrão a partir da autoconstrução. Em acordo com a síntese de Raimundo (2017, p. 41), trata-se de uma dinâmica que:

> [...] definiu-se a partir do padrão periférico de crescimento urbano de São Paulo durante o entre 1930 e 1970, especialmente nas décadas de 1940, 1950 e 1960, período de maior expansão horizontal da mancha urbana. A abertura de loteamentos e a construção de casas populares a baixo custo, feitas de forma extensiva a partir da autoconstrução, funcionou como estratégia para formar a classe operária e criar um exército de reserva para a indústria nascente.

Importante destacar que o padrão periférico citado, que elucida a dimensão espacial do conceito de periferia, não o encerra. No desdobramento dessa discussão, será enfatizado que, como desenvolve Raimundo (2017), o conceito exige um olhar ampliado, engendrando suas

[27] O procedimento de identificação das balizas temporais para a análise da produção do espaço é aqui apresentado em consonância com o que foi colocado na Introdução acerca do método regressivo - progressivo, de Lefebvre. A identificação de balizas temporais constitui um procedimento analítico capaz de elencar, temporalmente, um processo, ou conjunto de processos, de relevância mais pronunciada, capazes de alterar uma regularidade vigente, em relação a determinado objeto de estudo. Este procedimento será retomado com algumas especificidades relacionadas ao distrito do Jaraguá na seção 1.6, uma vez que neste foi realizada uma análise do futebol varzeano com maior enfoque.

contradições e insurgências, conformando uma cultura política potente que se elabora por meio de diversas formas de organização, resistências e expressões culturais.

Por ora, avançando nas intenções desta seção, e seguindo a premissa de que industrialização é indutora da expansão do tecido urbano (LEFEBVRE, 2001), cumpre reencontrar a década de 1970, considerada como referência da estruturação da metrópole, que depois se transformará. Confluindo os conteúdos do avanço da urbanização, supracitados, cumpre sintetizar que, nos idos dos anos 70, a estrutura urbana apresentava: uma área central totalmente reconfigurada em suas dinâmicas; um conjunto de zonas industrializadas constituídas nas décadas anteriores (as mais tradicionais, nos eixos ferroviários e as mais modernas, nos eixos rodoviários) e; um conjunto de zonas periféricas, concentradoras da população de menor renda, transcendendo os subúrbios, os bairros operários e se expandindo continuamente. Nessa estrutura, as atividades do terciário tiveram movimentos contínuos, com a emergência de novas centralidades[28].

Assim, aumentando suas próprias fronteiras, multiplicando seus fluxos informacionais e passando a exercer influências de diversas ordens, num raio cada vez mais abrangente, São Paulo transcende a escala da cidade, consolidando-se como metrópole. É interessante destacar o debate surgido na academia, acerca deste contexto, ponderando sobre a tendência de crescimento da capital paulista. Entre diversas estatísticas, destacaram-se aquelas que apontavam para a diminuição da taxa de crescimento populacional da capital (o que de fato se verifica até hoje), bem como a diminuição do valor da produção industrial de São Paulo em relação ao interior, como apresentou Lencioni (1994).

Partindo da distinção entre os conceitos de concentração e centralização, a autora interpretou as transformações da metrópole como um processo de desconcentração das atividades de produção industrial concomitante à centralização do capital. Isso porque o conceito de concentração refere-se ao aumento da base de acumulação de capital, enquanto o de centralização refere-se à absorção e fusão de capitais, ou seja, associação de capitais já formados. (LENCIONI, 1994). Nesse sentido, a dispersão espacial de atividades produtivas para um raio cada vez maior, abrangendo o interior, não significou a diminuição da centralização em São Paulo (SP). Em última instância, ela reforçou o seu poder decisório[29].

---

[28] A discussão deste parágrafo é uma síntese de anotações realizadas a partir da abordagem expositiva da Profa. Dra. Simone Scifoni em aulas da Disciplina "Geografia Urbana I", que o autor desta tese acompanhou na condição de estagiário, junto ao Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE), da USP.

[29] Nos termos da autora, "[...] trata-se de um processo de concentração do capital que *consolida a hegemonia* do grande capital e *subordina* os outros capitais à organização oligopolista e utiliza mecanismos de dispersão

A dimensão concreta dessa dispersão de atividades se deu pelo processo de reestruturação, com a incorporação de novos espaços à esfera produtiva, transcendendo continuamente os limites da mancha urbana e, posteriormente, os limites da própria capital paulista. Em obra mais recente, que mantém a mesma linha de análise, a autora destaca que: "Essa gigantesca mancha urbana, como a da atual metrópole de São Paulo, requer incorporação crescente de áreas que chegam ao mercado de terras supervalorizadas em relação à valorização anterior". (LENCIONI, 2008, p.9)

Tal dinâmica, desdobrada pós década de 1970, passou a se articular ao padrão periférico de crescimento supracitado, engendrando a dispersão das atividades industriais à dispersão das moradias autoconstruídas, em movimento progressivo.

Se as periferias se adensavam no bojo dessa incorporação incessante, nos terrenos dos bairros mais antigos, onde se consolidavam os campos de várzea formados nas primeiras décadas dessa expansão, a pressão do mercado imobiliário foi ainda mais latente. Favero (2019, p.33) aborda esse "período hostil" para os campos varzeanos, elucidando tensões, disputas e negociações que envolveram os diversos times que atuavam nas "várzeas iniciais" da Zona Norte, e que passaram, nesse contexto, a se inserirem numa contínua trama de deslocamentos para poderem realizar seus jogos. O autor destaca também que "[...] o fim dos campos de futebol de várzea parece atingir na década de 1970 tal ponto que parece esgarçar os limites varzeanos e ganhar até algum destaque no debate público". (FAVERO, 2019, p. 38). Como exemplos desse alcance, entre crônicas, reportagens e pesquisas (mesmo que incipientes), o autor cita a matéria do Jornal Estado de São Paulo, publicada em janeiro de 1974, com dados da Secretaria Municipal de Esportes, versando sobre a diminuição de campos e enfatizando que a cidade estaria "destruindo seu futebol de várzea". Ademais, aborda o Projeto de Lei nº 106 de 1979, de autoria do Vereador Mário Américo, que dispunha sobre a cessão legal de terras públicas municipais para a prática do futebol varzeano.

Articulando tais processos, uma **segunda baliza temporal** então se revela: o momento em que, de modo contraditório e disperso, os vazios urbanos onde se situavam os campos das "várzeas iniciais" são dominados pelo capital e, ao mesmo tempo, recriados, em movimentos contínuos, nas periferias e municípios da região metropolitana.

Para além da comercialização de novos terrenos nos vazios eliminados, tornando-os privados, tal pressão também envolveu o uso dos terrenos pelo poder público municipal. É relevante pontuar que, mesmo sendo um processo menos pronunciado, também existiram

---

espacial como forma estruturante do espaço, e não mais mecanismos concentradores". (LENCIONI, 1994, p.207 grifos da autora)

campos de várzea que cederam lugar a edifícios voltados aos serviços públicos como escolas, hospitais, centros de saúde, inclusive aqueles voltados à própria prática esportiva. Demanda inquestionável, a princípio, mas que numa interpretação dialética não poderia deixar de contemplar devolutivas sociais, uma vez que as atividades que envolvem o futebol de várzea, não deixam de ser um direito social.

Ademais, o uso dos terrenos para tais serviços públicos não se confunde, nessa análise, com as políticas públicas de habitação popular. No caso de São Paulo, o "[...] grande boom da habitação popular entre 1975 e 1982 [...]", de que trata Damiani (1994, p.99), decorrente do Plano Nacional de Habitação e do Banco Nacional da Habitação (BNH), de fato se ocupou, num primeiro momento, de muitos espaços até então apropriados pelo futebol varzeano. No entanto, esse processo configura uma dialética de grande potência para se compreender o futebol na periferia, uma vez que nos interstícios destes conjuntos populares, foram sendo criados novos vazios urbanos que, mais recentemente, também se transformaram em campos.

Deste modo, a segunda baliza temporal se adensa de elementos, que articulados permitem compreender a rarefação e o espraiamento campos de várzea a partir de processos de apropriação do espaço, envolvendo, porém, novos conteúdos. Um estudo de caso sobre os lugares do futebol popular na Zona Noroeste e, mais detidamente, no Jaraguá foi elaborado com o objetivo de elucidar essa dinâmica com maior profundidade. É o que será apresentado na seção 1.6 deste capítulo.

Considerando a totalidade metrópole, os processos citados concernem à perspectiva de raridade espacial, apresentada por Carlos (2001). Enfatizando a primazia do valor de troca do espaço sobre seu valor de uso, a autora destaca como o espaço é, simultaneamente, condição de produção de mercadorias e mercadoria em si. Nesse sentido, a raridade do espaço na metrópole se apresentou como grande contradição, o que demandou uma *reprodução* do espaço em São Paulo, de modo a promover a superação de tal raridade.

Carlos (2001) debruça-se sobre os mecanismos de consolidação dessa reprodução, abordando as regulamentações e desregulamentações promovidas pelo Estado (como as Operações Urbanas da década de 1990), as premissas de um novo urbanismo (embasado no planejamento estratégico) e, destacadamente, a preponderância do setor financeiro frente ao industrial, cuja hegemonia passou a exigir a criação de novos espaços e, com isso, novas centralidades, que passaram a compor os eixos empresariais e comerciais de São Paulo[30].

[30] Para além de Carlos (2001), a discussão desse parágrafo também toma como referência o artigo "A metrópole de São Paulo no contexto da urbanização contemporânea" (CARLOS, 2009).

Esse conjunto de processos legou a intensa fragmentação do espaço na metrópole, que foi, portanto, também a fragmentação da vida do paulistano. Na dimensão do cotidiano, os grupos sociais paulistanos vêm lidando com décadas subsequentes de transformações de seus espaços vividos: são reformulados, em ritmos intensos e variados, seus itinerários, suas moradias, os encontros, as sociabilidades... Em suma, os lugares. Trata-se de um espaço efêmero, cuja materialidade tem prazo de validade, provocando o estranhamento, e de um tempo amnésico, que compromete a realização da memória. (CARLOS, 2001). Em obra anterior, a autora já analisara a implicação dessa fragmentação, que:

> [...] tende a dissipar a consciência urbana na medida em que o habitar hoje a metrópole tem um sentido diverso, mudando hábitos e comportamentos, bem como formas de apropriação do espaço público, além da dissolução de antigos modos de vida e relações entre as pessoas. Bairros inteiros foram descaracterizados e mesmo destruídos pelas necessidades de expansão desenfreada proveniente da acumulação de capital que reproduz o espaço metropolitano mudando referenciais e comportamentos. (CARLOS, 2007, p. 36-37)

A intensidade de tais mudanças trouxe, inevitavelmente, novos conteúdos e profundas transformações no fazer coletivo do futebol varzeano. Nesse sentido, é possível retomar a assertiva feita no término da seção anterior, de que a festa do futebol de várzea perdeu intensidade não apenas pela rarefação dos campos. Seabra (2003, p.325) alcunhou o processo como "ausência de base social": a gratuidade do tempo do ócio na vida de bairro, associada ao lúdico, estaria sendo substituída pela inexorabilidade do tempo linear, com a indústria do entretenimento e do lazer Nesse chave, para a autora, o bairro tornou-se cada vez menos significativo aos sujeitos: enquanto instância de vida e sociabilidade, ele teria implodido.

Os processos sinalizados por Seabra (2003) foram demarcadores de mudanças importantes no futebol de várzea. Contudo, as ideias de "ausência" e "implosão" aludem a uma dimensão definitiva, ou seja, ao "fim da vida de bairro". Conforme se discutirá adiante, essa tese não coaduna com tal perspectiva, entendendo que a vida de bairro permanece na metrópole, porém transformada e ressignificada, principalmente nas periferias em formação.

Seabra também discute a perda de outra gratuidade: a dos jogadores. Ao mesmo tempo em que a cidade foi se tornando metrópole, o futebol profissional se consolidou e se expandiu, no Brasil e no mundo. Em São Paulo, desde o primeiro quartel do século (ou seja, no bojo da primeira baliza temporal supracitada), o futebol profissional teve na várzea o seu "celeiro de craques", como se repete no vocabulário varzeano corrente. Mas essa expressão, reproduzida por varzeanos e varzeanas com uma conotação positiva, em muitos casos, expressou também um processo que foi problemático.

A questão se remete à ascensão do futebol como esporte, em detrimento do futebol como jogo, conforme citado anteriormente, em diálogo com Gonçalves (2011). Tendo como referência o futebol de rua praticado na Zona Leste, o autor aborda a que:

> O jogo e o lúdico *definitivamente* foram derrotados pelo esporte e pela competição. Jogar não tem mais importância, tornou-se apenas um meio para atingir a vitória, e esta coroa o reino da hierarquia no seio do cotidiano, difundindo a lógica que reina na reprodução das relações de produção, auxiliando e justificando a manutenção da ideologia de que é assim a sociedade: de vitoriosos (exploradores) e derrotados (explorados) (GONÇALVES, 2011, p.09 grifo nosso).

Nesse sentido, as dinâmicas da várzea, que incorporaram progressivamente o viés competitivo em suas lógicas organizativas, tiveram suas bases sociais modificadas pelo futebol profissional, tanto no sentido das exigências que este impunha aos jogadores (leis, normas e decretos) quanto no sentido de monetarização do futebol cujas bases eram comunitárias. Pensando no futebol de várzea de São Paulo, as apostas, os patrocínios e o pagamento em dinheiro para que jogadores oriundos da várzea se deslocassem ao profissional, constituíram as principais vias dessa monetarização. Nesse sentido, a intencionalidade de ascender da várzea ao profissional tornou-se cada vez mais proeminente.

Contudo, é importante pontuar, novamente, uma ponderação à ideia de "derrota definitiva", conforme destacado no excerto de Gonçalves (2011). Para esta tese, trata-se de um processo dialético e, como se apresenta em diversos momentos da presente pesquisa, o lúdico e o competitivo estão sempre imbricados nos arranjos do futebol popular.

Outro destaque concerne à potência com que o futebol profissional ascendeu, tensionando as premissas elitistas e racistas das estruturas dos clubes privados, que cederam à inserção dos jogadores oriundos das classes populares, formados na várzea. Concomitante a esse fluxo, insinuante no imaginário do jogador desde o primeiro quartel do século, os grupos sociais frequentadores da várzea viram crescer progressivamente as possibilidades de consumir o futebol, em sua casa, pela televisão, já no contexto da metrópole.[31] Para além do profissional, o próprio futebol varzeano, ainda que timidamente, adentrava a esfera televisiva

[31] Em entrevista concedida ao Jornal Nexo (publicada em 26/12/2017), Diana Mendes Machado da Silva (historiadora e pesquisadora da várzea paulistana), compartilha sua análise sobre "As origens do jogador como celebridade no Brasil". A autora destaca, entre outros pontos, a tentativa de emoldurar um futebol branco, elitista e amador no Brasil nos anos 1920, mesmo sendo de amplo reconhecimento na época que jogadores negros e de origem popular atuavam por pequenas retribuições em dinheiro. Além disso, a historiadora aponta sobre a ascensão do culto aos jogadores e suas imagens, defendendo que o valor de troca e o lucro no mercado de jogadores não deve ser a única lente para interpretar o processo. Disponível em: https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2017/12/24/As-origens-do-jogador-de-futebol-como-celebridade-no-Brasil.

de São Paulo.[32] Trata-se, da relação entre o sujeito metropolitano e o futebol popular inseridos no cotidiano moderno, que nos termos de Seabra (2003), passou a promover ações coletivas mais ritualizadas e realizadas por meios telemáticos. O "pós-década de 1970" demarca a intensificação desse processo, mesmo que oriundo de contextos precedentes.

Essa discussão se faz relevante para as intenções desse capítulo e será tratada em específico, na seção a seguir, dando maior densidade ao conceito de cotidiano. Se a eliminação dos vazios urbanos "originais" e a rarefação de inúmeros campos de várzea mais antigos é algo irrefutável, o advento de novos vazios urbanos na periferia e a apropriação destes espaços no contexto da metrópole permite desenvolver novas interpretações sobre a várzea paulistana, problematizando a ideia de que sua base social esmoreceu.

Tal problematização é fundamental para se pensar a contemporaneidade das expressões culturais tratadas por essa pesquisa: o futebol popular e o samba, com as singularidades das batucadas de beira de campo. Ele permite pensar a pujança da periferia em termos de suas referências culturais, realizando-se a partir dos lugares, em meio aos novos conteúdos, processos e organizações coletivas que perpassam os bairros periféricos contemporaneamente, mesmo com a fragmentação espacial.

A apreensão dessa potência exige transcender o conceito de periferia no sentido estritamente espacial, conforme supracitado. Como afirma Raimundo (2017, p. 26), os objetivos de segregação e confinamento, relativos ao padrão periférico, receberam sua contrapartida: "A questão é que festa e cultura, antes pensadas para certas frações da sociedade, feitas em outros lugares, agora se insurgem como política".

A autora enfoca na organização de movimentos e coletivos culturais para elucidar tal insurgência. Inspirada nessa perspectiva, essa pesquisa compreende que os arranjos e disputas do futebol varzeano façam parte desse repertório de contrapartidas.

1.4. Futebol de várzea e cotidiano na metrópole

O conceito de cotidiano é central nas análises de Henri Lefebvre em diversas obras. Elementos como o tempo linear, as relações sociais, o trabalho, o consumo e o habitar, são as principais bases que o autor mobiliza para proceder à análise da vida cotidiana na sociedade

[32] Além de uma relevante cobertura pelos jornais e pela rádio desde a primeira metade do século, a o futebol de várzea paulistano ganhou contornos televisivos entre as décadas de 1970 e 90 com as transmissões ao vivo do Campeonato "Desafio ao Galo", transmitido pela TV Record aos domingos de manhã e organizados sob sua influência, envolvendo times de todas as regiões da cidade. Atualmente, em termos de transmissões e mídias, ganha destaque o uso das redes sociais como veículo de divulgação e transmissão dos conteúdos da várzea.

urbana moderna. Nesse debate, dedicando-se a compreender como as relações sociais se reproduzem, o autor apresenta as referências que permitem apreender a centralidade do cotidiano em seu pensamento. Refletindo sobre os meados do século XX, Lefebvre defende que o cotidiano havia substituído o econômico como base do neocapitalismo. Este, "[...] estabeleceu-se no cotidiano como *solo*, isto é, em terra firme, substância social conservada por instâncias políticas." (LEFEBVRE, 1977, p.230 grifo do autor).

A premissa de que as relações sociais de produção assentam-se no cotidiano, e só através dele podem reproduzir-se, legitimadas por instituições hegemônicas, suscita a compreensão das práticas sociais como conteúdos programados.

Em obra anterior, publicada originalmente em 1968, essa tendência à programação da vida já permeava a reflexão do autor: "O cotidiano é o humilde e o sólido, aquilo que vai por si mesmo, aquilo cujas partes e fragmentos se encadeiam num emprego do tempo". (LEFEBVRE, 1991, p.31). Analisando, nesse livro, a imbricação dos imperativos do consumo no cotidiano - a "sociedade de consumo dirigido" -, Lefebvre destaca como o cotidiano emerge com a modernidade e ambos se consolidam juntos, significando-se reciprocamente.

Com essa premissa, a abrangência do conceito de cotidiano pode ser apreendida, no sentido de expressar, nas miudezas, a totalização da sociedade: inserido ou não no espaço-tempo do trabalho, mesmo no suposto tempo livre, o sujeito na sociedade urbana moderna tece relações que promovem a reprodução do poder hegemônico e da realização do lucro.

Nesse sentido, as menções ao cotidiano nessa pesquisa se referem a uma condição relativamente datada para São Paulo, principalmente no contexto de transformação da cidade em metrópole. Como discute Carlos (2001), o cotidiano trouxe consigo uma sociabilidade empobrecida, permeada por relações institucionais, profissionais e de consumo, na primazia do tempo linear acelerado e de contínuos novos espaços do capital.

Destas relações, emerge com extrema potência a dimensão do consumo, de mercadorias propriamente ditas, bem como de situações, experiências e toda sorte de representações, transformadas em mercadorias. Essa dimensão, quando relacionada à indústria do futebol, suscita a constatação do futebol como espetáculo.

A síntese de algumas teses de Debord (1997) se faz imprescindível. O espetáculo, relação entre pessoas mediadas por imagens, consolida-se no momento em que a mercadoria ocupou-se totalmente da vida social. Trata-se da fabricação concreta da alienação, versão máxima da separação entre o homem e seu produto, que o separa também da vida. Instaurando o vivido como representação, as pseudonecessidades fazem o tempo das coisas se impor como nova face do tempo e o espaço ser refeito como cenário.

Nesse movimento, o futebol espetáculo atual pode ser compreendido, bem como sua inserção nos veículos de comunicação, patrocínio e investimento. Para sustentar a venda de sua mercadoria "plastificada", nos últimos anos, estes veículos impuseram sobre a cultura torcedora o modelo das arenas multiuso e das grandes competições de transmissão global, legitimados pelas entidades mundiais e nacionais, tal qual a FIFA e a CBF (SIMÕES, 2017). Cumpre destacar, contudo, que a dimensão espetacular do futebol não se restringe apenas a essa versão atualizada do futebol profissional, uma vez que futebol espetáculo se expressa em todas as nuances da prática, tendo suas premissas reproduzidas, inclusive, nas dinâmicas dos campos de várzea contemporâneos. Trata-se da imbricação da matriz espetacularizada com as demais matrizes futebolísticas, conforme debatido com Damo (2005), na seção 1.2.

Desde o modo como as competições são organizadas, divulgadas e patrocinadas, muitas delas nos renovados campos de grama sintética, até a estética adotada pelos torcedores varzeanos, engendrando a postura das torcidas organizadas de times profissionais, passando pelo processo de formação de jovens (as "Escolinhas" de Futebol dos times de várzea), que cultivam sonhos "a lá" Gabriel Jesus, ou Leandro Damião[33], é possível identificar, entre outros exemplos, os padrões do futebol profissional se imbricando no futebol varzeano. Trata-se da programação do cotidiano pelo consumo, da manifestação do espetáculo[34].

Em relação à grama sintética, trata-se de um movimento recorrente nos últimos anos: um número cada vez maior de campos varzeanos inseriu a grama de plástico em substituição ao "terrão". O processo ocorre nos Clubes da Comunidade - CDC's que são de propriedade da Prefeitura Municipal, porém administrados por Diretorias formadas pelos times de várzea. Assim, a iniciativa para essa substituição é variável, guardando ponderações entre varzeanos e varzeanas. Em linhas gerais, os argumentos que defendem a grama sintética aludem à "qualidade do jogo". O processo envolve, segundo Diego Vinas - jornalista e pesquisador da várzea[35] - interesses de adequar o jogo varzeano aos padrões qualitativos consumidos por uma "classe média", que formam, atualmente, parcela importante dos jogadores da várzea.

---

[33] Gabriel Jesus, atualmente no futebol inglês e Leandro Damião, atualmente no futebol japonês, são exemplos recentes de uma vastíssima lista de jogadores profissionais formados no futebol varzeano de São Paulo.

[34] O Portal "Torcedores.com", dedicado aos conteúdos da várzea paulistana na seção "Cornetas da Bola", publicou em 13/01/2018 um informativo acerca do lançamento da 3ª Super Copa Pioneer. A notícia anuncia o Campeonato como "Champions League da Várzea", sugerindo a relevância na competição. A inspiração no espetáculo da liga europeia, maior campeonato do mundo atualmente, não poderia ser mais nítida. Disponível em: https://www.torcedores.com/noticias/2018/01/champions-league-da-varzea-tem-fogos-la-copacabana?enable-feature=new_layout.

[35] Uma reportagem publicada em 06/06/2017, na TvFolha de São Paulo, abre sua contextualização sobre campos sintéticos em São Paulo com o título "Não é uma várzea", suscitando as polêmicas que esse processo envolve. A opinião de Diego Viñas, citada nos parágrafos acima, está disponível na referida reportagem em: http://m.folha.uol.com.br/esporte/2017/06/1890463-grama-sintetica-muda-cara-da-varzea-de-sp.shtml.

Mas aqui é relevante salientar o sentido dialético deste exemplo, e de outros que poderiam ser citados, à luz do percurso teórico-metodológico proposto por essa pesquisa, de modo a não limitar a compreensão da várzea contemporânea no cotidiano programado da metrópole. A lógica dialética, tal qual é desenvolvida por Lefebvre, inspira-se e também transcende o materialismo dialético de Marx (MARTINS, 1996). O legado deste método nas ciências sociais conflui para procedimentos metodológicos que cruzam teorias, dados empíricos, secundários e demais levantamentos, elencados a partir de indagações que emergem da realidade concreta e que são, posteriormente, confrontados para a obtenção de sínteses, seguindo, em todo o percurso de pensamento, um viés dedutivo.

A lógica dialética de Lefebvre se vale de tal percurso, mas para além do método propriamente dito, propõe um modo de ver e interpretar a realidade em qualquer situação, no qual se toma como premissa o fato de que a realidade concreta é somente apreensível trazendo consigo elementos que a negam e a contradizem. Em suma, que transcendem o modo como tal apreensão se desdobrou inicialmente. Por serem dinâmicos, os sujeitos, objetos e suas relações permitem interpretações lógicas, mas tais interpretações nunca os encerram, uma vez que suas dinâmicas propiciam múltiplos conteúdos e possibilidades.

Uma passagem de Lefebvre suscita a compreensão dessa lógica dialética tendo como referência o conceito de cotidiano, que está aqui em discussão:

> Basta abrir os olhos para compreender a vida cotidiana daquele que corre de sua moradia para a estação próxima ou distante, para o metrô superlotado, para o escritório ou para a fábrica, para retornar à tarde o mesmo caminho e voltar para casa a fim de recuperar as forças para recomeçar tudo no dia seguinte. *O quadro dessa miséria generalizada não poderia deixar de se fazer acompanhar pelo quadro das "satisfações" que a dissimulam e que se tornam os meios de eludi-la e evadir-se dela.* (LEFEBVRE, 2001, p.117 grifo nosso)

Nesse sentido, o futebol de várzea inserido no cotidiano contemporâneo, rarefeito em termos de espaço e se ressignificando em termos de suas práticas, pode ser apreendido enquanto miséria, mas também enquanto grandeza, ou seja, como potência para transcender a mediocridade da vida programada, conduzida pelo consumo.

Tal grandeza do cotidiano emerge no espaço vivido. O vivido, junto ao concebido e o percebido, engendram uma triplicidade dialética, pela qual Lefebvre (2006, p. 40)[36] busca compreender a produção do espaço no seio do capitalismo, que "[...] introduz contradições

[36] Refere-se à publicação de "A produção do espaço", traduzida Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (primeira versão em fevereiro de 2006), do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000. Disponível em: http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/1a_aula/A_producao_do_espaco.pdf

novas".[37] Espacialmente, o percebido refere-se às práticas espaciais que, numa interação dialética, produzem o espaço "[...] lenta e seguramente, dominando-o e dele se apropriando." (LEFEBVRE, 2006, p.40). Trata-se dos atos fundados, das relações, dos conceitos, valores, mensagens e verdades (SEABRA, 1996). O concebido refere-se à representação do espaço, instaurada por cientistas, planificadores, urbanistas, entre outras instâncias que realizam o cotidiano programado. Em suma, trata-se do o "cotidiano pensado", nos termos de Seabra (1996), o "[...] espaço dominante numa sociedade (modo de produção)." (LEFEBVRE, 2006, p.40). Finalmente, o espaço vivido concerne aos espaços de representação, que se consolidam através de imagens e símbolos. "Trata-se do espaço dominado, portanto, suportado, que a imaginação tenta modificar e apropriar". (LEFEBVRE, 2006, p. 40)

Nesse sentido, a grandeza do cotidiano é oriunda do vivido, pois nele está contida a energia do imaginário, do simbólico e das apropriações do espaço e do tempo, estas últimas que confluem para processos tão caros a esta pesquisa. Indiscutivelmente, essa triplicidade é indissociável, confluindo para o cotidiano e dando-lhe sentido. No entanto, há no vivido um conteúdo singular, uma força que está tanto na origem do cotidiano quanto naquilo que lhe escapa. Nos termos de Seabra (1996, p.76 grifo nosso): "[...] o cotidiano é ao mesmo tempo abstrato e concreto; institui-se e constitui-se *a partir do vivido*". Em suma, para a autora:

> [...] cotidiano está referenciado ao Estado, âmbito da reprodução das relações sociais, ao passo que o vivido se liga às particularidades da reprodução biológica, dos *resíduos irredutíveis não capturados no plano do concebido*, sendo o lugar das carências, dos desejos, dos comportamentos, das esperanças e desesperanças, das mulheres, das crianças, dos jovens, dos velhos... (SEABRA, 1996, p.76 grifo nosso)

Se o cotidiano na metrópole se traduz como o inescapável, no sentido de esmorecer sociabilidades e engendrá-las à esfera do consumo, o que abalaria definitivamente as bases sociais do futebol varzeano, um olhar dialético sobre esse mesmo cotidiano, na dimensão do vivido, permite identificar as forças "residuais e irredutíveis" da várzea.

Ora, basta pensar no contexto atual varzeano, para vislumbrar essa força, por meio de diversos processos. O histórico de mobilizações pela criação (na década de 1960) e pela manutenção contemporânea dos campos situados no Campo de Marte (Zona Norte), analisados por Favero (2019), é exemplo emblemático. Na mesma medida em que,

[37] Nessa obra destaca-se a centralidade do espaço para a compreensão do neocapitalismo, como se tratou em Lefebvre (1977), obra supracitada, datada do mesmo contexto. Para Lefebvre (2006, p.78): "A problemática do espaço, envolvendo as do urbano (a cidade, sua extensão) e do cotidiano (o consumo programado), desloca a problemática da industrialização. Sem, por isso, a abolir, pois as relações sociais preexistentes subsistem e o problema novo é precisamente o de sua *reprodução*".

recentemente, se apresentaram projetos da Prefeitura[38] intencionando destituir esses redutos da sociabilidade varzeana de São Paulo, que reúne seis campos de futebol, a Associação que administra este Complexo, junto a diversos grupos de frequentadores e entusiastas da várzea, organizam formas de se contrapor aos projetos, reivindicando a permanência destes lugares do futebol popular, inclusive pela via da patrimonialização. Campos que reúnem cerca de 8 mil pessoas rotativamente a cada fim de semana, reunindo o jogo, a torcida, as festas, os projetos sociais, o teatro, o carnaval, as rodas de samba, o samba-rock, entre outras sociabilidades[39].

Enquanto situações como a do Campo de Marte acabam proliferando uma narrativa e uma preocupação sobre o "fim da várzea", inclusive entre os próprios varzeanos e varzeanas, os clubes se multiplicam a ponto de ser quase impossível estimar sua quantidade total. Uma vez que 652 declararam apoio ao Campo de Marte, no caso acima, quantos times de várzea existiriam em São Paulo atualmente? Decerto se alcança o milhar.

Um bom parâmetro para essa estimativa é a "Agenda da Várzea" paulistana, periódico on-line organizado a partir de informações cedidas por varzeanos e varzeanas, que publicava semanalmente dezenas de jogos espraiados pela metrópole, principalmente nas periferias[40]. A partir do acesso realizado em 17 de abril de 2018, essa Agenda contabilizou, apenas no fim de

---

[38] Em 09/08/2017, o Portal Oficial da Prefeitura Municipal de São Paulo publicou o acordo entre Prefeitura e Governo Federal para a criação de um Parque no Complexo Campo de Marte, Zona Norte de São Paulo, local em que se realiza o futebol varzeano desde a década de 1960, onde existem 6 campos de futebol. O acordo foi divulgado como resolução de um imbróglio histórico, pois o terreno pertence à União (Aeronáutica), ainda que em diversos momentos tenha sido objeto de investidas da prefeitura municipal. Em 2017, o acordo propôs a criação de um Parque, cujo projeto constava a construção de pistas de corrida, ciclovia, museu aeroespacial e "cachorródromo", além de três campos de futebol, diminuindo pela metade a quantidade já existente. O projeto fez emergir, entre varzeanos/as e pesquisadores, o debate sobre as demandas sociais por lazer e o processo de valorização e especulação imobiliária, que está associado à construção dessas estruturas. Qual seria a real intenção do projeto, dado que o Complexo já possuía um uso cotidiano intenso e, destacadamente, realizado pela população de baixa renda ao longo de toda a semana? Para essa pesquisa, em acordo com as organizações locais, tratava-se de grande ameaça às sociabilidades desses campos, aos jogos, às organizações coletivas e à musicalidade ali presente, remontando o movimento já verificado em meados do século XX e, especificamente, no Parque do Povo, na Zona Sul, cujas instalações também destituíram um histórico reduto do futebol popular (SCIFONI, 2013). Na prática, o projeto não avançou e os grupos locais seguem organizados. Para um maior aprofundamento do imbróglio citado, ver Favero (2019).

[39] Informações cedidas por Walmir Oliveira Mello, membro da Associação dos Clubes Mantenedores do Complexo Campo de Marte, a partir de um contato obtido presencialmente durante a programação do "Ciclo de Encontros: Histórias da várzea: Preservação dos Campos de Várzea em São Paulo, organizado pelo Museu do Futebol", entre setembro e novembro de 2017. As práticas acima mencionadas (futebol, música, teatro, festas, etc.) foram reunidas por Walmir como forma de sintetizar as dinâmicas do Complexo e fornecer subsídios para sua resistência. Segundo essas informações, até a data deste evento, a luta pela permanência dos campos contava com adesão ampla dos clubes varzeanos, com apoio declarado de 652 equipes, além de apoio comunitário em abaixo assinado com mais de 25.000 assinaturas. Os debates do referido evento também contaram com participação de pesquisadores da área e lideranças políticas.

[40] O principal articulador do portal é o cinegrafista Carlão Carbone. Tais publicações podem ser consultadas em: https://www.torcedores.com/noticias/2018/04/agenda-da-varzea-140418-a-150418?enable-feature=new_layout. Contudo, em 2020, a atualização do portal já não está mais vigente.

semana de 14 e 15 de abril, um número de 114 jogos, entre copas, festivais e amistosos. Isso sem mencionar as festas, feijoadas e outras celebrações, também elencadas pelo portal.

Nesse sentido, uma verdadeira efervescência varzeana pode ser apreendida. Efervescência que mistura práticas coletivas entre familiares e amigos - encontros e trocas de diversas ordens - ao universo mais "estruturado", dos patrocinadores, associações e clubes.

Assim, uma interpretação dialética da várzea no cotidiano da metrópole atual permite assentar uma tendência: se a festa coletiva do futebol de várzea, tal qual se realizava na primeira metade do século e em seus meados, transformou-se profundamente junto às transformações da vida de bairro, a contemporaneidade da várzea paulistana não é menos festiva. Os poucos campos situados propriamente nas "várzeas originais", bem como a grande quantidade daqueles que se espraiam pelas periferias, articulam um amplo conjunto de significados e expressões simbólicas. São modos de torcer e de jogar, sonoridades, fazeres musicais, odores e sabores... Idealizados e realizados à luz da contemporaneidade.

Quando discute sobre uso e apropriação do espaço, Seabra (1996) elucida que não se trata de recusar o espaço concebido e exaltar o vivido. Trata-se de tornar explícito o que está implícito. Nesse sentido, as discussões que seguem articulam os conteúdos desta força irredutível que potencializa a várzea contemporânea. Emanando do cotidiano em sua grandeza e movendo essa pesquisa a afirmar a permanência da vida de bairro, mesmo que reconfigurada e ressignificada. Vida que se desdobra em lugares conformados pela intensa apropriação do espaço pelos grupos sociais, dando pujança ao processo de valoração pelo qual se realizam as referências culturais, conforme se discutirá no capítulo final. Dentre esses lugares, estão os campos varzeanos, na multiplicidade e potência de suas expressões culturais.

Sobre tais expressões, essa tese desenvolve uma interpretação amparada nas etnografias, apresentada no capítulo 3. A síntese da presente seção, no entanto, é aprofundada a seguir, a partir de um estudo de caso que se desdobrou no percurso metodológico da pesquisa. Deste modo, um conjunto de levantamentos empíricos recentes, realizados nos distritos da Zona Noroeste será apresentado, elucidando a permanência dos processos apropriação do espaço pelo futebol e mobilizando a pujança varzeana nos bairros periféricos.

1.5. Futebol de várzea, uso e apropriação do espaço: analisando a Zona Noroeste de São Paulo (SP)

Onde se localizam os campos de futebol de várzea atuais? Esses terrenos, atualmente, foram cedidos pelo poder público municipal ou são espaços privados dos quais a população se

apropria? Quem organiza e administra esses espaços? Quais relações esses diferentes contextos guardam com o jogo futebolístico em si, bem como suas contingências, como os modos de torcer, as sonoridades varzeanas e as batucadas de beira de campo?

Conforme mencionado anteriormente, a resposta para tais indagações se faz complexa e, do ponto de vista da precisão, praticamente inexequível. Com o objetivo de proporcionar uma aproximação, essa seção toma como referência os distritos da Zona Noroeste.

Não há um mapeamento ou levantamento completo dos campos de futebol de várzea de São Paulo, ainda que se reconheçam esforços nesse sentido. Isso se deve, principalmente, ao fato de que, para além dos campos situados nos Centro Esportivos, ora também chamados de "Clubes Escola" (administrados pela Prefeitura Municipal) e nos "Clubes da Comunidade" (os "CDC's") - existem numerosos campos espraiados pela metrópole que são construídos e mantidos a partir da organização coletiva dos grupos sociais.

Um exemplo de levantamento que visou compreender essa disposição foi a pesquisa realizada no ano de 2013 pela Revista Placar.[41] Valendo-se de dados da Prefeitura, a pesquisa intencionava realizar um "grande panorama do futebol de campo na cidade". Entre CDC's, Clubes Escola e espaços públicos foram mapeados 298 campos, sendo outros 200 em fase de reconhecimento. Na estimativa divulgada, considerando que 16% da população brasileira praticava futebol naquele período, segundo a Confederação Brasileira (CBF), São Paulo apresentaria, proporcionalmente, um campo de futebol para cada seis mil praticantes[42].

Em relação à quantidade de times, os dados também não expressam mais do que estimativas. A Liga Paulistana de Futebol Amador, em dados de 2016, registrou 1440 times filiados, estimando, para o mesmo ano, a existência do dobro de equipes, se contabilizados aqueles não filiados[43]. São times que, em sua esmagadora maioria, não possuem campos "próprios", ou seja, não jogam em espaços administrados por sua diretoria, tendo que pagar taxas para mandar seus jogos, seja em CDC's ou em campos alheios à administração municipal. Sendo assim, é impossível estabelecer uma relação direta, nem mesmo proporcional, entre a disposição dos campos e a quantidade de equipes estimada pela Liga.

Ademais, os times seguem sendo fundados, como coloca Favero (2019, p.74):

---

[41] Outro exemplo nesse sentido é o já mencionado portal "Torcedores.com", que buscou uma cartografia dos campos e times. Em síntese, consistiu no envio voluntário de informações pelos organizadores dos mesmos. O resultado é incipiente em relação à totalidade, no entanto permite uma apreensão elucidativa. Disponível em: https://www.torcedores.com/noticias/2017/01/mapa-dos-times-de-futebol-de-varzea?enable-feature=new_layout.

[42] Disponível em: http://esporte.uol.com.br/infograficos/2013/04/19/campos-de-varzea.htm.

[43] Informações publicadas no site do Jornal "Folha de São Paulo" em 03/04/2016. Disponível em: http://especial.folha.uol.com.br/2016/morar/tatuape-mooca/2016/04/1756729-zona-leste-concentra-um-terco-dos-times-do-futebol-de-varzea paulistano.shtml. Acesso em: 21/01/2018

> [...] mesmo com todas as transformações, extinções de campos e clubes, parece que fundar um time de futebol de várzea continua hoje sendo parte de um repertório de ação coletiva possível e desejável na cidade de São Paulo. Os laços de pertencimento a uma dada localidade, bem como os vínculos pelo ambiente laboral, em muito menor medida, continuam sendo as principais bases do surgimento dos times de várzea.

Essa imprecisão de informações promove inquietações no sentido do processo que ela expressa. Trata-se de um aspecto que justamente sinaliza para o fato de que o futebol permanece como um fazer coletivo potente da metrópole. Esses campos e times, principalmente os que estão fora dos cadastros oficiais, revelam a continuidade histórica da realização de um processo coletivo na cidade - a criação dos campos de futebol - por meio dos usos e apropriações do espaço pelos grupos sociais. São criações coletivas que pululam e se dissipam, em intervalos de tempo variáveis ao longo das décadas. Em última instância, esses campos são a expressão espacial concreta de uma intencionalidade coletiva que persiste: socializar-se em torno do futebol, na dialética entre o vivido, o percebido e o concebido do cotidiano. Uma intencionalidade que conforma lugares, cujos conteúdos suscitam a realização de uma forma de expressão singular do samba, as batucadas de beira de campo de São Paulo.

Para sustentar essa assertiva, cumpre aprofundar algumas bases teóricas trabalhadas na seção anterior, acerca dos processos de uso e apropriação do espaço, incluindo também o conceito de espaço público. Segundo Seabra (1996, p.71), os usos do espaço, do tempo e do corpo "[...] abrigam dimensões da existência, os sentidos da vida: o prazer, o sonho, o desejo, o riso!..." Nesse sentido, a discussão sobre o uso deriva do conflito constante entre o momento racional e o momento da apropriação, que por sua vez suscita o uso.

O racional engendra diversas formas de dominação pelas lógicas, técnicas e instrumentos, dentre eles, o sistema de equivalências, realizado pelo dinheiro, no qual se constitui a propriedade. Já a apropriação "[...] inclui o afetivo, o imaginário, o sonho, o corpo, o prazer: em uma palavra, a *possibilidade da obra*". (SEABRA, p.73, grifo nosso).

Sobre tal possibilidade, é relevante trazer a perspectiva de Lefebvre, que embasa Seabra nesse debate, acerca da *cidade como obra*:

> A própria cidade é uma *obra*, e esta característica contrasta com a orientação irreversível na direção do dinheiro, na direção do comércio, na direção das trocas, na direção dos *produtos*. Com efeito, a obra é valor de uso e o produto é valor de troca. (LEFEBVRE, 2001, p. 04, grifos do autor)

A perspectiva da obra pode ser articulada à autoconstrução do morar, no processo de formação das periferias. Cumpre enfatizar que tal processo, conforme tratado na seção 1.3, foi

um desdobramento da explosão da cidade, de sua produção enquanto produto. E continua sendo. Nesse sentido, a obra - moradia, ou seja, a casa autoconstruída pela família trabalhadora, não expressaria, a priori, o mesmo sentido lefebvriano de obra. Contudo, esse autoconstruir se consolida a partir do trabalho conjunto, resultado de mobilizações sociais.

Conforme destacou Raimundo (2017, p. 42 *grifo nosso*):

> A formação territorial e a construção das periferias, primeiro da cidade e depois metropolitanas, podem ser consideradas como *obra coletiva*, não somente pelos processos formais de produção do espaço, normatizados e regulados pelo Estado e pelo capital, como pela luta dos movimentos sociais e suas reivindicações.

Em suma, ainda que a casa autoconstruída seja desdobramento do espaço tornado mercadoria e passível de comercialização, em movimentos futuros, sua conquista a partir da ação coletiva e sua realização enquanto materialidade, edificada com as mãos dos moradores, alude sobremaneira ao uso. Ao sonho e ao corpo, como foi pontuado por Seabra (1996).

Assim, na perspectiva da obra, ou seja, deste fazer possível na cidade, que não tem como intencionalidade final a troca, enfatiza-se o entendimento de que o espaço engendra, simultaneamente, a realização da vida humana e a reprodução do capital. (CARLOS, 2001). Para Seabra (1996, p.79): "O conflito pelo uso do espaço estaria revelando a essência do processo social: a propriedade lutando contra a apropriação".

Diversas ordens de relações de poder fizeram com que, na sociedade urbana moderna, o uso e a apropriação fossem recusados pelo poder da propriedade. No entanto, seguindo a lógica dialética, essa recusa pode ser interpretada enquanto insurgência.

> O uso recusado, aquele que não cabe nas prescrições da propriedade, não pode se abolir. Assim recusado, o uso continua como ausência, exclusão da propriedade, e como conflito, se concebendo como tal no âmbito das estratégias dos usadores. Nisso está o conflito, a insurgência do uso. (SEABRA, 1996, p.79)

Assim, a insurgência do uso - mais precisamente, do uso *do espaço* - é uma luta contínua que se estabelece cotidiano. É nesses termos que se propõe responder às indagações que inauguram essa seção. Na difícil tarefa de precisar os campos de futebol de várzea de São Paulo, seja do ponto de vista temporal, espacial ou cadastral[44], há um componente que pode ser tomado como base, como referência: os campos de futebol de várzea se multiplicaram nos vazios urbanos de São Paulo, desde o primeiro quartel do século XX, configurando um

[44] O que se denomina cadastral, em relação aos campos de futebol, concerne às condições gerais de legalidade do terreno em relação ao Registro de Áreas Públicas do município de São Paulo.

contínuo processo de insurgência do uso, ou seja, de apropriações coletivas dos grupos sociais diante da propriedade do solo urbano, privado ou público. E, contrariando algumas narrativas do "fim do futebol várzea", os dados que serão trabalhados a seguir sinalizam que, a partir da segunda metade do século XX, eles continuaram a se constituir, em movimentos variados de ascensão e declínio, nas periferias da metrópole. Nesse sentido, a *possibilidade da obra* de que trata Seabra (1996), pode ser encarada enquanto um processo vigente, ganhando concretude no espaço urbano. São campos feitos a muitas mãos.

Antes de elucidar esse processo com base no recorte analítico apontado por essa seção, cumpre relacioná-lo às dinâmicas do futebol popular e outra metrópole brasileira. Ribeiro (2021), em seu estudo sobre a várzea em Belo Horizonte (MG) também elenca momentos da produção do espaço para compreender a rarefação e surgimento de campos e, ao tratar da recorrência do mutirão na memória social da várzea belo-horizontina, assim destaca:

> Tal repertório de ação direta e intervenção sobre os espaços que marcou tanto a instalação dos campos varzeanos, como os esforços de autoconstrução da casa própria, no que este trabalho denominou como a *primeira e a segunda periferias* da cidade, também era mobilizado pelas articulações comunitárias. (RIBEIRO, 2021, p.292 grifo nosso)

Na chave dessas articulações comunitárias, é importante pontuar, conforme trecho grifado, como o autor contextualiza a prática numa *primeira e segunda* periferias. Perpassando sua análise acerca da expansão da área urbanizada de BH, bastante demarcada pelas diferenças entre as Zonas Norte e Sul (esta mais elitizada), bem como pelo contexto dos bairros populares suburbanos e, posteriormente, dos loteamentos clandestinos, é possível relacionar a análise de Ribeiro ao que vem sendo proposto nessa tese, no sentido dos campos das "várzeas iniciais" e, posteriormente, das periferias de São Paulo (SP), guardadas as devidas contigências espaço-temporais das duas metrópoles e as questões políticas que envolvem os fazeres coletivos varzeanos. Especificidades que não diluem, contudo, o espectro de recorrências que perpassam a trama da explosão das cidades, em sentido espacial amplo, no bojo da industrialização-urbanização da sociedade.

Retomando, então, o caso de São Paulo (SP), tal movimento será apresentado e elucidado com base em levantamentos primários e análises a partir de três casos: a) o extinto campo do E.C. São Bento (Distrito de Pirituba); b) os campos do Cruzeirinho e Maria Eugênia, (no Jardim Santo Elias, Distrito de São Domingos) e; c) os campos de organização coletiva nas adjacências do "Retão", no Distrito do Jaraguá.

A figura 6, apresentada na capa desta tese, foi cedida por Valdir Ramos (62 anos), ex - membro e jogador do São Bento e expressa a realização do futebol de várzea às margens do Tietê, na década de 1960, num campo que fora criado em 1947. Nessa data, o campo se situava ao lado da Estrada de Ferro Santos-Jundiaí (atual Linha Rubi da CPTM), como se verifica ao fundo, nas proximidades da atual Marginal. Na imagem é possível apreender conteúdos da sociabilidade varzeana enquanto festa de bairro. Destacam-se, para além do jogo, as formas de torcer margeando as quatro linhas, a presença do samba, por meio das batucadas de beira de campo e as diferentes faixas etárias entre os presentes.

Figura 6: Campo do E. C. São Bento – Vila Taiaú / Distrito Pirituba (Década de 1960)

Fonte: Acervo cedido por Valdir Ramos

Em 2018 foram realizados levantamentos empíricos no campo, de modo a analisar os processos que embasaram seu surgimento e permanência. Nessa data, o campo do São Bento, ainda estava localizado nas adjacências deste representado pela foto, ou seja, na "esquina" entre a Marginal Tietê e a Avenida Raimundo Pereira de Magalhães. As análises a seguir tomam o ano de 2018 como referência, porém no prosseguimento dessa pesquisa, em 2019, o campo deixou de existir devido ao avanço de empreendimentos imobiliários[45]. Sendo assim, cumpre destacar que o último campo do São Bento estava cadastrado, em 2018, como Clube

[45] Mesmo com o campo inexistente na data de finalização desta tese, foi considerado relevante e pertinente manter a discussão realizada em 2018, com base nos levantamentos secundários e empíricos, embasando com isso o percurso teórico-metodológico dessa seção e, principalmente, enfatizando o movimento de ascensão e rarefação de campos na metrópole.

da Comunidade (CDC) da Prefeitura. Essa forma de organização, que vem sendo citada ao longo do texto, exige nesse momento maior aprofundamento.

Segundo informações oficiais da Prefeitura Municipal de São Paulo, os CDC's são associações de direito privado, em que a Prefeitura, a comunidade local e as entidades sócio-esportivas formam uma união. Na prática, a Prefeitura cede um terreno de sua propriedade, que, em geral, possui um ou mais campos de futebol para que atividades esportivas e recreativas sejam proporcionadas à população local. A administração e organização de tais atividades não passam pela Prefeitura e sim pelas associações que formam a Diretoria do CDC. Nos critérios exigidos pela Secretaria Municipal de Esportes (SEME), um Clube da Comunidade deve constituir-se de, no mínimo, duas associações jurídicas sem fins lucrativos, processo que sinaliza, ao menos em termos legais, uma dinâmica subsequente de formação de novas diretorias.

Cumpre destacar que mesmo não possuindo fins lucrativos, pessoas físicas podem associar-se aos CDC's e, para tanto, serem cobradas mensalidades. Além disso, a legislação que dispõe sobre os usos afirma que "[...] os responsáveis por determinado CDC têm o direito à exploração alimentícia e publicitária, bem como estabelecer taxas mensais de cobrança de atividade, desde que os valores sejam devidamente aprovados pela SEME".[46] Assim, os CDC's possuem bares, locais para festas e eventos, gerando receitas para a Associação, além de cobrarem valores específicos para o uso dos campos de futebol e quadras poliesportivas.

Feita essa digressão, o caso São Bento pode ser retomado para se refletir sobre períodos precedentes. As entrevistas realizadas em 04 de março de 2018[47] permitiram constatar que o campo original do São Bento (figura 6) foi construído inicialmente a partir de um processo de apropriação do espaço, sendo que, em sua trajetória, o clube sediou suas partidas em três campos diferentes, todos muito próximos um do outro. Como detalha Valdir (62 anos): "O primeiro campo surgiu em 1947 na beira da linha. Depois de um tempo ele retornou, ele veio um pouquinho mais pra trás. Na década de 60, por aí. E a partir da década de 70, 80, é o atual campo nosso agora aqui do São Bento".[48] (Valdir Ramos, entrevistado por Alberto Luiz dos Santos, 2018).

Sobre 1947, ano em que o clube foi fundado, nenhum dos entrevistados soube precisar a quem pertencia o terreno, afirmando, apenas, que o bairro, naquele contexto, era permeado

[46] Informações obtidas a partir do Portal da Prefeitura Municipal de São Paulo. Disponível em: http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/esportes/cdcs/index.php?p=47283. Acesso em: 21/04/2018

[47] Na referida data foram entrevistados: "Maradona" - 59 Anos, jogador do Clube; "Doca" - (cuja idade não foi obtida), ex-presidente do clube; Valdir (62 Anos) - ex-jogador do Clube e; Silvio (53 Anos) – Presidente na data.

[48] Como foi destacado, o "atual campo", em 2018, deve ser compreendido, em 2021, como "último campo".

por sítios, chácaras e grandes fazendas. Assim, tratava-se de uma organização coletiva de bairro, que fazia o campo se materializar como obra coletiva e, posteriormente, cuidava de sua manutenção, conforme detalha Maradona (59 anos): "[...] o que a gente sabe é que as traves eram móveis, os caras tiravam. Levavam lá pra sede, lá no fim da rua. Entendeu? E quando ia jogar traziam a trave e tal. Se trocavam lá em cima na sede, vinham a pé para o campo. Era a dificuldade de antigamente". ("Maradona", entrevistado por Alberto Luiz dos Santos, 2018).

Pelo que se pôde compreender nos diálogos, foi apenas em 1965 que o campo se consolidou no local em que perdurou até 2019. Porém, ele foi ocupado por moradias autoconstruídas em 1972, com as atividades retornando apenas em 1984. De todo modo, o time atuou no "último campo" desde 1984, sendo que este só viria a consolidar-se como CDC em 2005. Com base nessa informação, foi perguntado aos entrevistados como o clube fazia para administrar o campo e evitar que outras atividades deles se ocupassem, uma vez que não possuíam nenhum título de posse em todo o período, até 2005. Sobre esse processo, Silvio (53 Anos) destacou:

> Nós tínhamos um título de comodato precário. Começou com Jânio Quadros. Erundina (...) vinha, todo ano renovava. Até que começou a CPI das áreas públicas: Corinthians, Palmeiras, São Paulo (...) aqui Marquês de São Vicente. Nós também entramos e pra nós foi muito bom, porque eles fizeram nós virarmos CDC, numa área da Prefeitura. (Silvio, entrevistado por Alberto Luiz dos Santos, 2018).

Sem entrar no mérito de caracterizar a referida CPI e, tendo em vista que Jânio Quadros exerceu sua gestão a partir de 1985, torna-se coerente estimar que até esse período o campo do São Bento se constituiu como um franco processo de organização coletiva, centrada na comunidade local, para a proposição do uso do espaço. Uso social de um espaço que até então não estava incorporado ao espaço produzido da cidade na forma de mercadoria. Tal qual centenas de campos que surgiram naquele contexto, conformou-se ali um processo de insurgência pelo uso do espaço, um fazer coletivo de varzeanos e varzeanas, imbricado à autoconstrução de moradias (FAVERO, 2019; RIBEIRO, 2021). Em suma, o futebol como obra, no sentido colocado por Lefebvre (2001) e Seabra (1996).

Nessa chave, a incerteza dos varzeanos citados, acerca da propriedade do terreno, é frutífera para refletir sobre o que constitui, especificamente, um *espaço público* no cotidiano urbano, sobretudo no contexto de uma metrópole em processo de estruturação e crescimento populacional contínuo.

A partir da consulta dos Registros de Áreas Públicas e dos Croquis Patrimoniais de um loteamento em São Paulo (SP), é possível verificar sua legalidade, ou seja, se o mesmo possui *aprovação plena* pela Prefeitura segundo a legislação vigente (que também envolve um conjunto de leis em âmbito estadual e federal) ou se o mesmo passou por *regularização,* ou seja, um processo a posteriori, também regido por legislação específica, visando regularizar os loteamentos que não apresentaram todo o processo de aprovação[49]. Cumpre destacar, como afirma Manente (2001), que os procedimentos de aprovação e regularização, mesmo tratando do mesmo tema, seguiram caminhos distintos, porém simultâneos, durante a urbanização de São Paulo. Tal processo é revelador, inclusive, de interesses políticos e econômicos, bem como das limitações do poder público em relação à questão da moradia, conforme debatido nas seções anteriores.

Quando se trata de um terreno de dimensões maiores inserido num loteamento, tal qual um campo de futebol de várzea, a identificação de sua situação cadastral pode ser dimensionada a partir de cinco possibilidades: (1) se o campo pertence ao Poder Público (Prefeitura Municipal, Estado ou Governo Federal, ou seja, os CDC's, os Centros Esportivos e os Parques); (2) se o campo está situado numa área pública de um loteamento legal ("espaços livres" ou "áreas verdes" segundo os termos usados nos Croquis); (3) se o campo está situado numa área pública de um loteamento ilegal; (4) se o campo está situado numa área privada que foi apropriada pela população para o uso pelo futebol, ou seja, num lote particular de um loteamento legal e; (5) se o campo está situado numa área privada que foi apropriada pela população para o uso pelo futebol, ou seja, num lote particular de um loteamento ilegal.

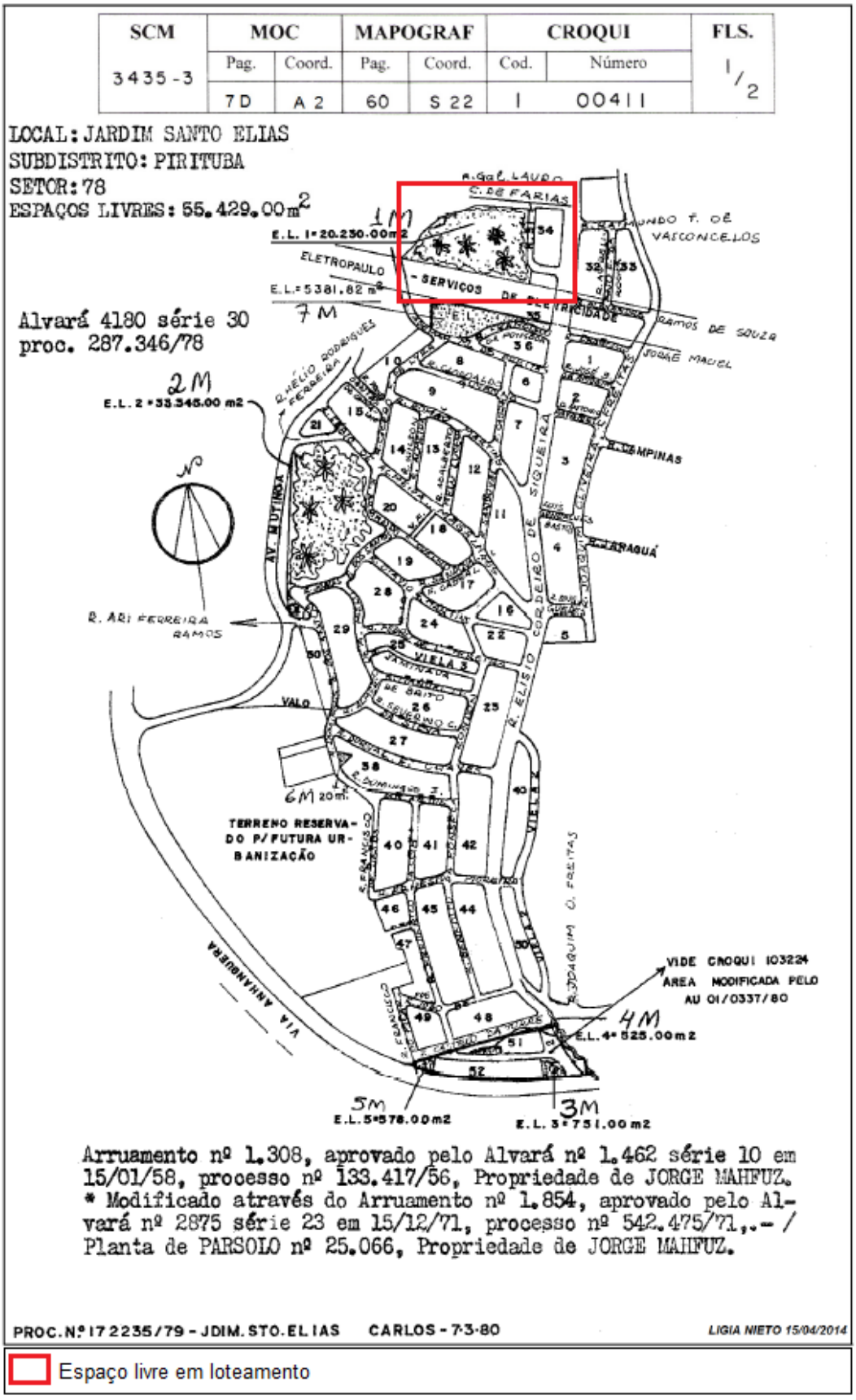
A figura 7, a seguir, ilustra uma dessas possibilidades, especificamente a segunda[50]. O Loteamento Jardim Santo Elias, aprovado em 1956 e modificado em 1971 previa "Espaços Livres", como pode ser identificado na imagem. Num desses espaços, se constituíram dois campos de futebol, às margens da área isolada destinada ao serviço de eletricidade ("Linhão"), conforme se verifica na figura 8, posterior.

---

[49] Sobre os Registros de Áreas Públicas e Croquis Patrimoniais, essa pesquisa toma como referência o Portal da Prefeitura Municipal de São Paulo (informações disponíveis em: http://gestaourbana.prefeitura.sp.gov.br/projetos-urbanos/areas-publicas/), cuja consulta por loteamento pode ser realizada através do GeoSampa, sistema de consulta ao Mapa Digital da Cidade, disponível em http://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/_SBC.aspx). A noção de legalidade ou ilegalidade de loteamentos em São Paulo está baseada em Manente (2001).

[50] Os Croquis Patrimoniais do Município de São Paulo encontram-se disponíveis em http://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/_SBC.aspx. Na Figura 2, foram preservadas as características totais do Croqui, tal qual é disponibilizado pelo Portal, sendo inserido, apenas, um recurso visual para delimitar a área de análise.

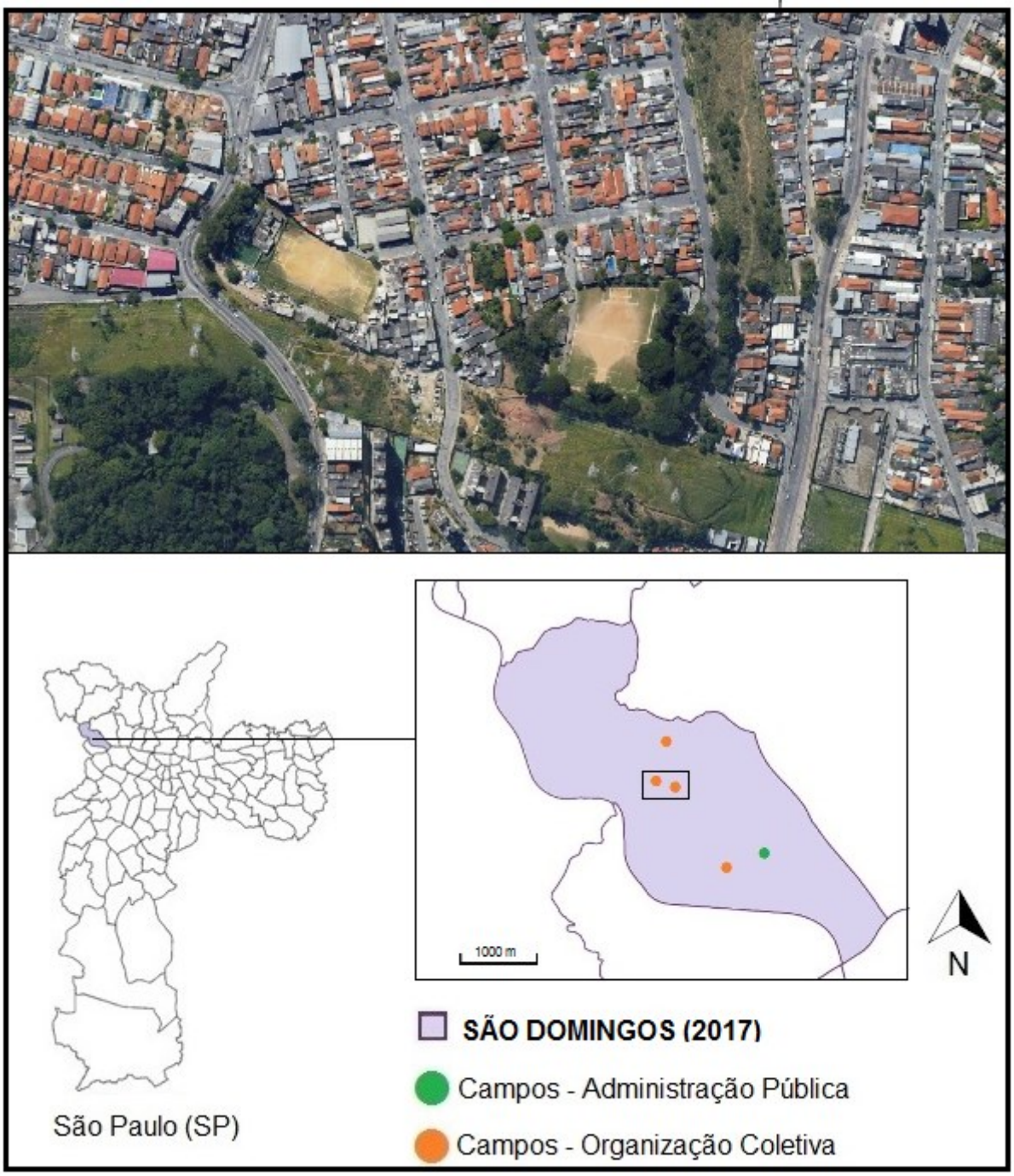
Figura 7: Espaço livre em Loteamento onde atualmente se localizam dois campos



Fonte: GeoSampa. Organização: Alberto Luiz dos Santos (2020)

Já na figura 8, abaixo, verificam-se dois campos varzeanos, de formas tortuosas, inclusive, que foram construídos nas áreas livres do referido loteamento, ou seja, na área demarcada pela figura anterior.

Figura 8: Campos de futebol de várzea Jardim Santo Elias - São Domingos (2017)



Fonte: GeoSampa (Ortofotos – 2017)
Disponível em: http://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/_SBC.aspx#
Acesso em: 05/03/2021. Organização: Alberto Luiz dos Santos (2021)

Esses campos, que permanecem até os dias atuais recebendo partidas de diversos times do futebol varzeano, elucidam, entre as décadas de 1960 e 1970, a mesma dinâmica que

ocorrera no E.C. São Bento (Pirituba), na década de 1947. Os campos do Jardim Santo Elias (São Domingos) são expressão material de um uso coletivo proposto à cidade sobre um espaço esvaziado de usos, no interior de um fragmento do espaço urbano comercializado. Além disso, uma diferença fundamental, pois esses campos permanecem como organização coletiva de grupos sociais até os dias atuais, sem adentrarem as premissas dos CDC's.

Feita essa primeira comparação, entre um CDC recém-extinto e dois campos ainda vigentes, alheios à administração pública, é importante desdobrar um fio condutor da análise. Quando se trata das diversas sociabilidades que envolvem o futebol de várzea, a noção de espaço público não pode ser compreendida apenas em relação à legislação urbana. Nos dois casos citados, a relação de propriedade era distinta no contexto em que os campos foram autoconstruídos. Isso não impediu que, na ausência de outras estruturas públicas ou intencionalidades privadas, tais terrenos fossem apropriados pelas práticas do futebol popular.

Também se destaca que sempre existiram centenas de campos varzeanos em espaços privados do ponto de vista legal, ou seja, em lotes particulares, porém com um uso essencialmente público, a partir da apropriação momentânea do espaço e da organização coletiva da população local, fazendo-se mais ou menos duradoura, a depender de cada caso.

Tendo em vista esses processos, quando trata dos conceitos de apropriação e uso do espaço, essa tese expressa o espaço que se transforma em público, articulando as relações sociais de determinado contexto às especificidades da definição jurídica. Nesse sentido, coaduna com Serpa (2016, p.16): "Se for certo que o adjetivo 'público' diz respeito a uma acessibilidade generalizada e irrestrita, um espaço acessível a todos deve significar, por outro lado, algo mais do que o simples acesso físico a espaços 'abertos' de uso coletivo".

Nesse sentido, o que se entende, nessa pesquisa, como espaço de uso público, está a par com a síntese de Serpa, ao defender que se trata do espaço da ação política coletiva na contemporaneidade, muitas vezes incorporado como mercadoria para o consumo, possuindo, simultaneamente, um caráter simbólico, "[...] da reprodução de diferentes ideias de cultura, da intersubjetividade que relaciona sujeitos e percepções na produção e reprodução dos espaços banais e cotidianos". (SERPA, 2016, p.9)

Diante deste referencial, os espaços onde se realiza o futebol de várzea se consolidam, majoritariamente, como espaços de uso público. A efervescência de práticas culturais e expressões simbólicas que neles se manifestam e o caráter de enfrentamento histórico que possuem em relação à propriedade privada confluem, no entendimento desta tese, para uma esfera de sociabilidade e acessibilidade garantidas pelo uso. Tal dinâmica não deixa de ser

uma ação política, ainda que não institucionalizada ou programada, diante da eminente disputa pelo espaço tornado raridade na metrópole.

Retomando o caso do E.C. São Bento (CDC Vila Taiaú), vivenciar a materialidade concreta do campo em determinada etapa dessa pesquisa e, posteriormente, sua inexistência, demarca um caso emblemático, no que tange à tensão entre o uso público e a dominação pela propriedade. Sendo um dos raros campos remanescentes das "várzeas iniciais", nos meandros do Tietê, o campo permanecia, até 2019, em meio a grandes instalações industriais, condomínios empresariais, lojas de departamento e hipermercados. Ademais, o CDC tinha como "vizinhos" grandes empreendimentos imobiliários, tanto pretéritos (como o Condomínio Portal dos Bandeirantes), como contemporâneos, com a construção de um novo "bairro" pela construtora MRV. Abarcando diversas modalidades de edifícios, infraestruturas de lazer e consumo, este foi anunciado pela própria empresa como seu maior lançamento na cidade de São Paulo[51]. Ademais, o Shopping Tietê Plaza, um dos maiores de São Paulo, com cerca de 230 lojas, foi inaugurado em 2013 em frente ao CDC Vila Taiaú. O porte de tais empreendimentos pode ser verificado na figura 9, datada de 2017, quando o campo ainda não fora substituído pelo canteiro de obras que se vislumbra atualmente. Tais obras envolvem negociações entre a referida construtora e a Prefeitura Municipal, com vistas à construção de uma ponte cruzando a Marginal Tietê, ligando o fluxo de Pirituba à Lapa[52].

Essas tensões históricas e espaciais, ou seja, a "pressão" da reprodução do espaço sobre os campos varzeanos, elucidada pela trajetória do E.C. São Bento, expressa o processo que ocorreu com recorrência em São Paulo, envolvendo grande parte dos times e campos varzeanos, em diferentes temporalidades, porém mantendo um fio condutor.

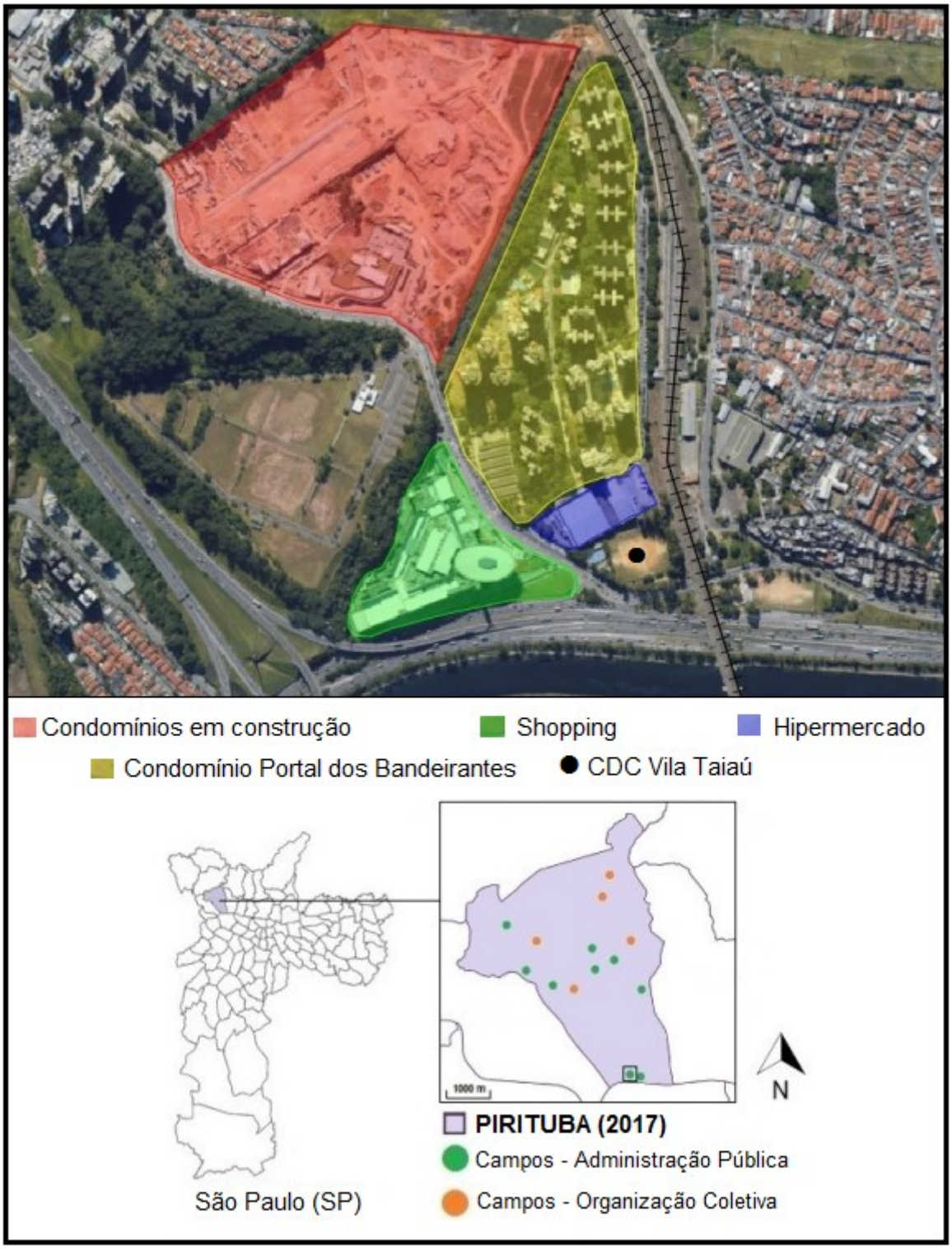
Em relação ao CDC Vila Taiaú, esse movimento se apresenta frutífero para a compreensão do processo, pois pela datação de sua origem e também por sua permanência até os dias atuais (mesmo sem contar, atualmente com um campo "próprio" e sediar seus jogos em outros campos, pagando aluguel), o E.C. São Bento "presenciou", nos momentos da produção do espaço em São Paulo, tanto o contexto da "festa de bairro", quanto o contexto de sua fragmentação e transformação, quando se impôs o cotidiano moderno na metrópole. Ou seja, transformações relacionadas às duas balizas temporais elucidadas na seção anterior.

---

[51] Informações obtidas no Portal da Empresa MRV Engenharia e disponíveis em: http://mrv.com.br/grandreservapaulista/?gclid=EAIaIQobChMIwt3I5ojE2gIVAgyRCh1rQg9WEAAYASAAEgLIOPD_BwE.

[52] As obras citadas estão em curso e, diante das possibilidades e intenções dessa tese, suas justificativas e premissas legais não foram abordadas.

Figura 9: Campo EC São Bento (CDC Vila Taiaú) e empreendimentos adjacentes (2017)

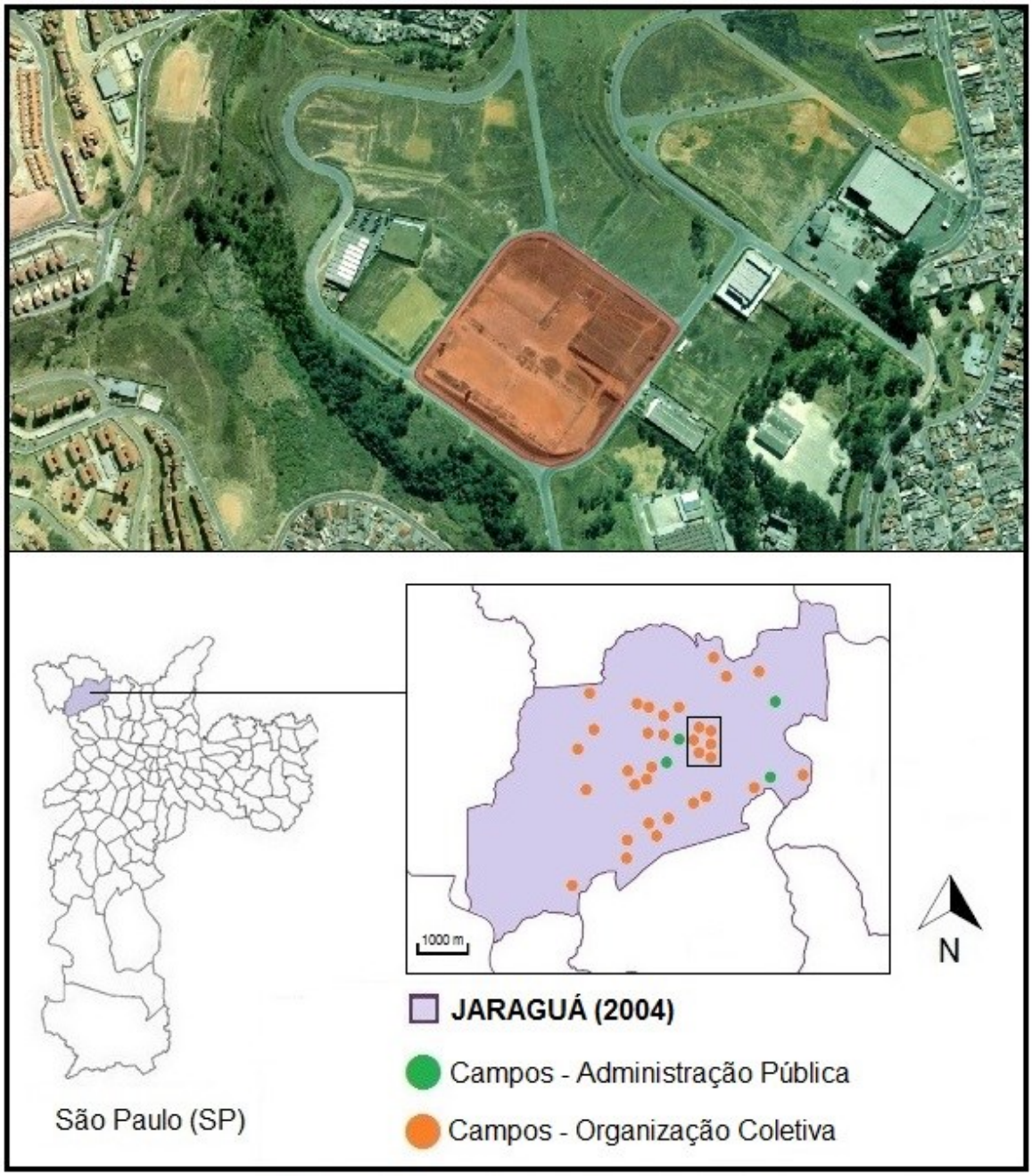


Fonte: GeoSampa (Ortofotos – 2017)
Disponível em: http://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/_SBC.aspx#
Acesso em: 05/03/2021. Organização: Alberto Luiz dos Santos (2021)

Avançando nesse sentido, a presente análise propõe uma última comparação, agora tratando da situação representada pela figura 10. Ela expressa um fragmento do loteamento

City Jaraguá, localizado no Distrito do Jaraguá, periferia de São Paulo e foi obtida a partir do Mapeamento Digital da Cidade (Ortofotos de 2004).

Figura 10: Campos do Futebol no Distrito Jaraguá (2004)



Fonte: GeoSampa – Ortofotos 2004
Disponível em: http://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/_SBC.aspx
Acesso em: 17/04/2018. Organização: Alberto Luiz dos Santos (2021)

A partir da imagem, é possível identificar, já no início do século XXI, um processo que remete às "várzeas iniciais": a apropriação do espaço e a insurgência do uso, com autoconstrução de diversos campos de futebol como obra, em prol da prática futebolística. Em

suma, o fazer de um lugar do futebol popular na periferia, na esteira de um processo que foi recorrente na expansão da macha urbana ao longo do século XX: a abertura de loteamentos, cujos usos sociais começaram a se estabelecer antes mesmo de sua comercialização[53].

Pensando em outros exemplos, nas centenas de loteamentos criados na periferia de São Paulo, a comercialização de lotes individuais para construção de moradias em loteamentos ainda ilegais, ou seja, a venda de terrenos sem a sua completa regularização (física e fundiária) foi uma constante no curso da urbanização de São Paulo (MANENTE, 2001), permeando os meados do século XX e sua segunda metade. Trata-se da expansão da área urbanizada de São Paulo por meio da autoconstrução e do "sonho da casa própria", como ressaltado anteriormente, tanto na chave da legalidade, como o caso da área demarcada na Figura, quanto da ilegalidade, como o caso de suas adjacências. Destaca-se, na imagem, a presença de empreendimentos residenciais verticais voltados à população de baixa renda (COHAB e CDHU) e de residências horizontais autoconstruídas. Em meio a este espaço fragmentado, inclusive com comercialização de lotes para empreendimentos industriais, multiplicam-se os vazios urbanos e terrenos vagos, à mercê da especulação imobiliária.

Concentrando as atenções ao ano de 2004, este fragmento momentaneamente sem uso se tornou espaço de uso público, apropriado pelos grupos sociais que realizam o futebol. Lá está o futebol como obra, sem praticamente nenhuma estrutura para além dos próprios campos, das duas balizas e dos marcadores à cal.

Tal qual ocorrera na primeira metade do século em distritos mais próximos do Centro, emergiram dezenas de novos campos de futebol na periferia da Zona Noroeste de São Paulo, entre as últimas décadas do século XX e o início do XXI. Mesmo de propriedade privada, conformou-se um lugar do futebol popular, com o advento de mais de uma dezena de campos de futebol, um verdadeiro complexo do jogo e do esporte. Cumpre destacar que, na figura 10, a cartografia esquemática "recorta" seis desses campos, de dimensões mais apreensíveis. Contudo, com um olhar atento, é possível identificar outros terrenos do jogo nas adjacências, sejam os campos mais bem definidos ou aqueles de menores e mais tortuosas dimensões.

A partir de entrevistas realizadas no Distrito[54], foi possível constatar que nestes campos, atualmente inexistentes, em sua maioria, não se realizavam somente as disputas do futebol de várzea. Eram lugares do confronto entre times já fundados, competidores da várzea

[53] As informações sobre alvará e data foram extraídas do Croqui Patrimonial 105573, disponível em: http://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/_SBC.aspx#. Acesso em 17/04/2018.

[54] Entrevistas realizadas com frequentadores dos campos em questão, quando existiam, e também com dirigentes dos demais campos de futebol de várzea do Distrito, entre dias 03 e 04 de março de 2018 e os dias 07 e 08 de abril de 2018. Como forma de conferência das informações, foi realizada outra entrevista, já no contexto de pandemia, por aplicativo de mensagens de celular, em fevereiro de 2021.

e realizadores dos chamados “jogos de festival”, conforme denominou Valmir (32 anos), frequentador assíduo dos “campos do Retão” naquele período. Articuladamente, também eram lugares de disputas entre amigos e familiares, de diversas faixas etárias, que se reuniam para jogar futebol. Em termos mais corriqueiros, parte desses campos era lugar das famigeradas “peladas”, conforme se pode apreender na fala de Valmir:

> Estou vendo aí onde você destacou que é das antigas né, do lado ali da mata, onde está o Pinheirinho D’Água. Fora isso, tem muito mais campo além do destacado, que a gente jogava. Aí é isso aí né... A gente via onde não tinha brejo, e aí tinha os campos principais que eram pr’os festivais [...] de vez em quando a gente jogava nos campos de festival. Eu jogava no time lá do Pelé, eu treinava no campo de futebol. Mas aí no final de semana todo mundo, por exemplo assim, descia desde a minha casa, a gente interagia com todo mundo, da favela, da rua, pá, a gente ia tudo junto, ou no sábado ou no domingo, as vezes a gente conseguia ir nos dois dias jogar nos campos [...] e mano, todo mundo da quebrada se conversava né? Tanto pr’a lazer quanto pr’os festivais. (Valmir Sanches Junior, entrevistado por Alberto Luiz dos Santos, 2021).

O fragmento elucida sobre a articulação entre as matrizes bricolada e comunitária da prática futebolística proposta por Damo (2005), conforme discutido na seção 1.2. Os grupos de amigos almejavam, decerto, jogar nos “melhores campos”, porém quando estes já estavam com jogos varzeanos em disputa, ou seja, jogos mais organizados, a saída era encontrar outra possibilidade, conforme relatado por Valmir ao ser questionado sobre um dos campos de menores dimensões presentes no recorte da figura 10: “Esse campo era o campo que tinha brejo, era o pior. Quando a gente descia e já tava tendo jogo nos outros a gente colava nesse campo e se os manos paravam de jogar, a gente ia pro outro”. (Valmir Sanches Junior, entrevistado por Alberto Luiz dos Santos, 2021).

O fragmento é expressivo, pois a origem socioespacial da várzea se deu no mesmo sentido, ou seja, a partir da instauração de lugares “improvisados” para o jogo se realizavam, progressivamente, novas e múltiplas relações sociais. Nesse percurso, desdobravam-se as fundações dos times e sedes, a confecção de uniformes, a competição em campeonatos, etc., transformando gradativamente os lugares de um futebol popular menos organizado e mais lúdico, em lugares de um futebol popular mais organizado e competitivo, reconhecido como “futebol de várzea”.

A reflexão realizada acerca dos três fragmentos elencados (São Bento, Jardim Santo Elias e *Retão* do Jaraguá), contextualizados a diferentes momentos da produção do espaço, elucida a permanência do futebol como intencionalidade coletiva, como obra, conforme supracitado. Fazeres da população diante do avanço da área urbanizada. Lampejos da cidade como obra, em meio à metrópole, por possibilitar o uso em detrimento da troca.

Trata-se do processo que Favero (2019, p.52), aludindo à autoconstrução de moradias populares, denomina como autoconstrução dos varzeanos. Elucidando exemplos de diversas regiões, com foco na Casa Verde (da década de 1950 em diante), o autor realiza uma síntese que contribui potencialmente para expressar aquilo que vem sendo tratado, nessa pesquisa, como apropriação do espaço e do futebol como obra:

> Relatos que realçam mobilizações, articulações e sacrifício, bem como autofinanciamento, mutirões e conquistas por meio de alianças e de relações de coleguismo e amizade, são corriqueiros aos processos de ganho e manutenção desses espaços. Essa maneira de conquistar e edificar os espaços dos campos, marcados pela ação de luta de pessoas e coletividades, culminam também em uma determinada maneira de ser e se relacionar com esses espaços.

Para a totalidade desta tese é de fundamental importância salientar o intervalo temporal desse processo. A "construção orgânica" dos campos do Jaraguá, termo usado por Valmir para responder sobre como eles foram construídos, bem como os termos "mata" e "brejo", mobilizados na entrevista supracitada, junto à rotina de adentrar a esses lugares com os corpos em grupo, para transcendê-los e jogar, demarca, num período recente, aquilo que recorrentemente se entende como "origens" do futebol popular em São Paulo (SP). Noutros termos, demarca na periferia do século XXI, as dinâmicas das "várzeas iniciais", relativas ao primeiro quartel e aos meados do século XX.

Evidentemente, essa dinâmica comporta inúmeras variáveis de intensidade, quantidade e peculiaridades, se a metrópole fosse tomada em sua totalidade. De todo modo, o avanço da urbanização e a incorporação de novos loteamentos à área urbanizada da cidade sinaliza um processo dialético e contraditório para a permanência das práticas do futebol no espaço de uso público. Num primeiro movimento, este avanço possibilita a realização do futebol, nos fragmentos espaciais que momentaneamente se apresentam sem uso, ou seja, na infinidade de "terrenos baldios" disponíveis ao mercado de terras, à espera da troca. Esse primeiro momento incentiva, por assim dizer, a ascensão de campos. Assim ocorreu nos loteamentos adjacentes aos rios Tietê e Pinheiros na primeira metade do século e assim ocorreu na periferia recente, como o caso do Jaraguá. Porém, num segundo momento, quando se intensifica o mercado de terras e a comercialização dos lotes, o avanço implica na rarefação dos campos e em sua diminuição progressiva, processo também vigente na periferia. Destaque para o fato de que, dos campos demarcados pela figura 10 em 2004, apenas um ainda está presente em 2021.

A articulação dos dois momentos, contudo, não segue uma linearidade cronológica ou tendência espacial previsível, comportando contradições e movimentos. Noutros termos, afirmar que o futebol "floresceu" nas "várzeas iniciais", avançou pela periferia e, atualmente, dissipa-se em ambas, seria inconsistente, pois há tendências que contradizem esse processo, em determinados arranjos espaço-temporais. Uma análise mais detida desses movimentos só pode ser realizada com a identificação de balizas temporais e processos de maior relevância, diante da produção do espaço em determinado recorte espacial. Nesse sentido, é apresentado, a seguir, um levantamento completo do número de campos de futebol existentes em todos os Distritos da Zona Noroeste. Esse levantamento não dá conta de compreender o processo de produção do espaço nos referidos Distritos, no entanto permite elucidar as dinâmicas defendidas por essa seção, a partir de sua situação quantitativa e de sua disposição espacial.

1.5.1. Os campos de futebol nos Distritos da Zona Noroeste de São Paulo

A Zona Noroeste é compreendida como uma subdivisão da Zona Norte de São Paulo, sendo esta uma das regiões em que se divide o município. Abrange os Distritos das Prefeituras Regionais 01, 02 e 03 (conforme o mapa 3), e foi elencada como recorte analítico por ter sido objeto de estudo na pesquisa de Mestrado (SANTOS, 2014), fornecendo, portanto, subsídios para o desdobramento da presente análise.

Cumpre destacar que não se trata de uma divisão com finalidade administrativa, uma vez que tal função é atribuída às regiões e às Prefeituras Regionais (antigas Subprefeituras). Nesse sentido, os distritos elencados no levantamento que segue são: Anhanguera, Perus, Jaraguá, São Domingos, Pirituba, Freguesia do Ó e Brasilândia.

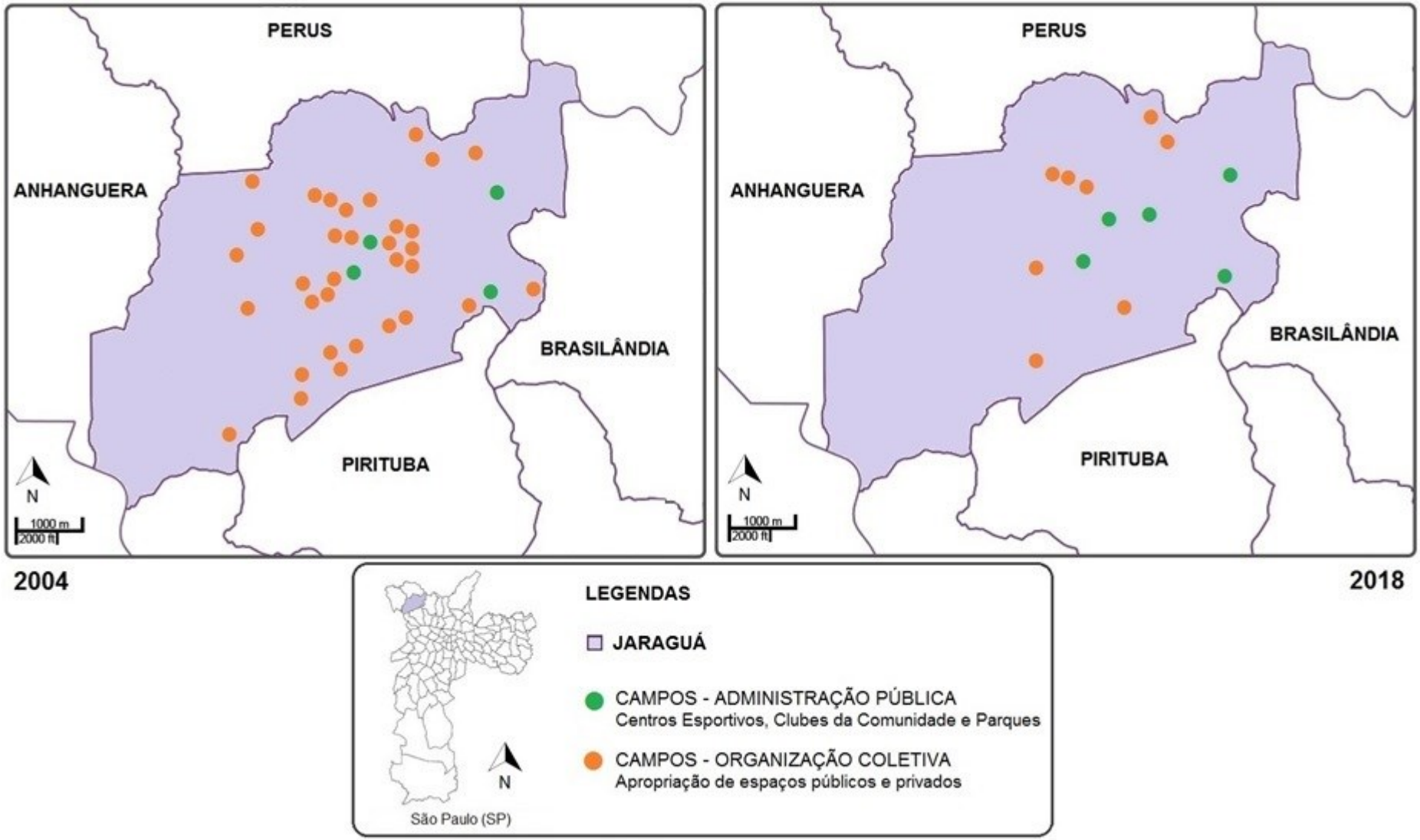
O levantamento quantitativo de campos destes Distritos, exposto a seguir, tomou como base o Mosaico de Ortofotos datado de 2004, disponibilizado pelo Mapa Digital da Cidade, do portal GeoSampa. Essa base foi escolhida, inicialmente, pela intenção de compreender a disposição espacial dos campos de futebol a partir de uma referência temporal recente, em consonância com o entendimento proposto na seção anterior. Posteriormente, foi realizada uma comparação com imagens de satélite disponibilizadas pelo Google Earth, datadas de 2018. Desse modo, foram destacadas as diferenças de quantidade e disposição espacial no intervalo entre 2004 e 2018.

A partir desses levantamentos foram gerados 14 mapas, disponibilizados no Anexo I dessa tese. Visando uma elucidação do material produzido, o mapa 4, abaixo, apresenta o levantamento de campos de futebol do Distrito do Jaraguá, especificamente.

Mapa 3: Município de São Paulo Regiões, Prefeituras Regionais e Distritos

Fonte: SMUL / DEINFO
Disponível em: http://infocidade.prefeitura.sp.gov.br. Acesso em: 17/04/2018.

Mapa 4: Campos de Futebol no Distrito do Jaraguá (2004 – 2018)



Fonte: GeoSampa / Organização: Alberto Luiz dos Santos (2021)

Sobre o processo de identificação, os "Campos - Administração Pública" são aqueles em que o cruzamento de dados indicou ocorrência de parques e/ou equipamentos de esporte da prefeitura. Na base de dados GeoSampa, esses equipamentos são registrados como Centros Esportivos (também chamados "Clubes Escola") e Clubes da Comunidade (CDC's)

Já os "Campos - Organização Coletiva" são aqueles que não estavam no registro de equipamentos esportivos do GeoSampa. Eles foram elencados seguindo exemplo das Figuras 8 e 10, apresentadas na seção anterior[55]. Resumidamente, trata-se dos terrenos de forma retangular, em que a escala permitiu a identificação de alguns elementos básicos do jogo, tais como uma estrutura simples de vestiários, o traçado das linhas ou, minimamente, as duas balizas (gols). Nesse processo, foram contemplados terrenos de diferentes tamanhos, sem preocupação com metragem oficial, porém tomando como base as dimensões daqueles elencados como Administração Pública, de modo a garantir coerência no levantamento e eximir campos de dimensões muito reduzidas.

Ainda sobre a categoria "Campos - Organização Coletiva", também foram registrados aqueles situados em praças públicas, pois mesmo sendo de responsabilidade da Prefeitura Municipal, os usos destes espaços não passam pelo seu crivo. Finalmente, foram desconsiderados os campos em locais privados, como empresas, chácaras e condomínios.

A tabela 1, abaixo, sintetiza a quantidade e classificação de campos de futebol na Zona Noroeste de São Paulo, entre 2004 e 2018, considerando a metodologia exposta.

Tabela 1: Quantidade de Campos de Futebol nos Distritos da Zona Noroeste de São Paulo

Distritos	2004		2018	
	Campos Administração Pública	Campos Organização Coletiva	Campos Administração Pública	Campos Organização Coletiva
Jaraguá	4	33	5	8
Brasilândia	4	19	4	8
Perus	1	21	1	13
Pirituba	9	8	9	5
Freguesia do Ó	6	8	6	5
Anhanguera	3	8	3	2
São Domingos	1	5	1	4
Total	**28**	**102**	**29**	**45**

Fonte: GeoSampa (Ortofotos – 2004) / Google Earth
Organização: Alberto Luiz dos Santos (2018)

[55] Mesmo tendo existência confirmada em 2018, a representação dos campos do Jardim Santo Elias foi realizada, na seção anterior, com base nas Ortofotos de 2017, devido à melhor resolução e caráter oficial do Portal.

Com base nesses dados, essa seção se encerra enfatizando as imagens de satélite como recurso e que somente uma pesquisa empírica possibilitaria confirmar a existência de todos esses campos. Tal pesquisa foi realizada, especificamente, no Jaraguá, foco da seção a seguir.

1.6. Produção do espaço e futebol de várzea no Jaraguá: balizas temporais em análise

Como pode ser apreendido da tabela 1, aproximadamente 30 % de todos os campos de futebol identificados na Zona Noroeste, em 2004, concentravam-se especificamente no Jaraguá. Esse total de 37 campos passaria por grande redução, se comparado aos dados recentes: 13 campos no Distrito, em 2018. A partir deste levantamento, alguns caminhos de análise foram mobilizados para compreender esse movimento.

O procedimento analítico envolveu levantamentos bibliográficos sobre a região e pesquisas presenciais "campo a campo" que buscaram verificar sua contemporaneidade bem como as dinâmicas que neles se desdobram. Nesse sentido, as seções a seguir tratam dos processos que apresentaram maior potência para promover transformações no Jaraguá e região, em diálogo com as balizas temporais citadas nas seções anteriores.

O elenco de tais dinâmicas parte da premissa de Pereira (2005, p.15) quando sintetiza que: "A produção e reprodução do espaço no Distrito do Jaraguá tiveram como principal elemento propulsor a ocupação por moradia".

1.6.1. Jaraguá: a formação de um bairro popular

O Jaraguá é Guarani! A expressão que sintetiza a luta dos grupos indígenas de suas quatro aldeias, bem como dos movimentos sociais e coletivos culturais do bairro periférico, fornece as bases para se compreender seu adensamento populacional contemporâneo. A área do atual Distrito, habitada por um conjunto de grupos indígenas de matriz linguística tupi, tornou-se sesmaria no século XVI, no curso dos genocídios e epistemicídios desdobrados dessa forma de dominação do espaço. Concedida a Antônio Preto, concentrava, principalmente, atividades econômicas ligadas à mineração entre os séculos XVI e XIX. De população escassa e dispersa espacialmente, não esteve contígua à área urbanizada de São Paulo até o início do século XX, contexto em que o processo de expansão da moradia barata se intensificaria, com a inauguração da Estação Ferroviária.

O bairro apresentava algumas das características gerais dos demais "povoados - estações" que se formaram em São Paulo: estabelecimentos comerciais e de serviços, de pequeno porte,

cercados por propriedades menores derivadas dos desmembramentos das grandes fazendas, onde as atividades rurais cederam lugar à construção de moradias.

Pereira (2005) destaca as oportunidades de trabalho proporcionadas pelas indústrias instaladas ao longo da São Paulo Railway, os terrenos acessíveis e as facilidades de transporte proporcionadas pelas estações como fatores preponderantes para o advento dos "povoados – estações". No entanto, ressalva que nesse eixo da ferrovia (atual linha Rubi da CPTM), a instalação de indústrias não foi tão pronunciada, num primeiro momento, quanto nas periferias ainda mais distantes, como é o caso de Perus, e mesmo de município de Caieiras, onde foram instaladas, respectivamente, a Companhia de Cimento Portland e a Companhia Melhoramentos de São Paulo. Segundo a autora, a condição mais "acidentada" do relevo nesse eixo explica essa condição, contrastando com as vastas áreas planas que margeavam a ferrovia nas áreas mais próximas ao Centro e à região do ABC.

Em síntese, é possível concluir que o crescimento da população nos arredores deste povoado - estação associou-se principalmente à proliferação de loteamentos lançados a preços "acessíveis" e à facilidade de transporte, que permitia acesso a áreas industrializadas de São Paulo, nos atuais distritos da Lapa, Barra Funda, Água Branca, Centro e Brás.

No que tange ao objeto desta pesquisa, cumpre destacar a fundação do "Taipas Futebol Clube", em 1926. Segundo informação de Gislene torcedora e acompanhante do clube, a "casa" do Taipas, ao longo de sua trajetória, já passou por dois campos. Quando foi questionada sobre o surgimento do time e a fundação destes campos, Gislene afirmou:

> Foi no ano de 1926. Sete de Setembro de 1926. Na verdade, o time Taipas eles jogavam num campo que ficava no bairro do Jaraguá mesmo, do outro lado da Estação. E por sua vez houve essa oportunidade da venda do terreno, eles montaram uma associação e foi aonde eles compraram e fizeram a sede própria. (Gislene, entrevistada por Alberto Luiz dos Santos, 2018)[56].

Como se apreende no trecho, o campo inicial era próximo à Estação, assim como o atual, demarcando a dimensão simbólica de sua materialidade na paisagem como permanência herdada do advento do bairro popular. As práticas do futebol popular no bairro, naquele contexto, decerto transcendem caso do Taipas Futebol Clube, ainda que não tenhamos obtido informações mais aprofundadas. De todo modo, os vazios urbanos que se configuraram com os loteamentos no entorno da Estação Jaraguá permitem inferir essa proliferação.

[56] Trata-se de uma situação pouco frequente na várzea paulistana, a de um campo "particular", ou seja, de propriedade de um clube (ou associação) que nele sedia seus jogos. Nesse caso, o processo se relaciona ao baixo custo dos terrenos naquele contexto histórico.

A seguir, a intensificação da incorporação do espaço à área urbanizada será o enfoque, ou seja, o avanço para além das adjacências da Estação Jaraguá.

1.6.2. A expansão da área urbanizada a partir dos loteamentos ilegais

Nesse tópico, portanto, são destacadas as dinâmicas relativas ao mercado de terras no Jaraguá, fruto do desmembramento da Fazenda Jaraguá[57] em diversos sítios e chácaras. Estes que deram origem a dezenas de loteamentos após a década de 1950, num processo concentrado entre 1960 e 80.

Tal dinâmica de expansão da moradia popular autoconstruída, envolve o debate entorno de algumas premissas legais, seguindo a abordagem de Manente (2001), ao analisar que "a moradia popular chegou à Serra da Cantareira". Nessa chave, o caso do Jaraguá é exemplo da omissão e conveniência do Estado em relação à moradia ilegal, já mencionado na seção 1.3: "A partir de meados dos anos 30, os procedimentos de regularização passaram a estimular a abertura de loteamentos sem aprovação, os quais posteriormente viriam a ser dotados de infra-estrutura pelo Estado". (MANENTE, 2001, p.26)

Nesse sentido, é relevante distinguir, segundo o autor, que a aprovação plena de um loteamento envolve uma dimensão física (relativa à legislação urbanística, ou seja, às infraestruturas exigidas) e uma dimensão fundiária (relativa ao registro e averbação em cartório). O loteamento clandestino é aquele que não tem seu projeto aprovado, ou que nem mesmo informou à Prefeitura sobre sua existência. Já o irregular é aquele em que o loteador comunica à Prefeitura a intenção de criar o loteamento, enviando um projeto para aprovação, porém começa a executá-lo antes da mesma.

No entanto, em ambos os casos, a não aprovação da dimensão física impede o procedimento de registro, ou seja, a dimensão fundiária. Nesse sentido, adota-se a expressão ilegal, já mobilizada na seção anterior, para abarcar as duas situações (MANENTE, 2001).

Assim, as legislações pós-década de 1930, sintetizadas na tabela 2, ajudam a compreender a expansão da área urbanizada do Jaraguá, pois passaram a considerar a possibilidade da regularização, ou seja, de adequação legal de loteamentos não aprovados.

[57] Um aspecto relevante deste desmembramento, levantado por Pereira (2005) foi a consolidação de áreas demarcadas adquiridas pelo Estado, que nas décadas posteriores foram conformando áreas de conservação e preservação do meio ambiente, segundo legislações específicas. O atual Distrito contém um Parque Estadual (datado de 1937), uma área tombada pelo CONDEPHAAT (em 1978), uma Unidade de Conservação (criada em 1983) e uma Terra Indígena (demarcada em 1987).

Tabela 2: Legislações sobre legalidade fundiária nos meados do século XX em São Paulo

Legislação	Principais desdobramentos
Ato 304/32 (Municipal)	Reconhecia loteamentos irregulares e apontava exigências de regularização. Pouco explícitas, tais exigências abriram diversas possibilidades de regularização futura.
Ato 663/34 (Municipal)	Definiu critérios de aceitação de loteamentos irregulares por meio de anistias.
Decreto-Lei 58/37 (Federal)	Definiu como insuficiente a aprovação municipal sem registro em cartório. Com isso ampliou as dificuldades, criando duas "modalidades" de irregularidades, uma federal e outra municipal.
1953, 1955, 1962, 1968 (Municipal)	Anistias em massa para o registro de lotes e loteamentos.

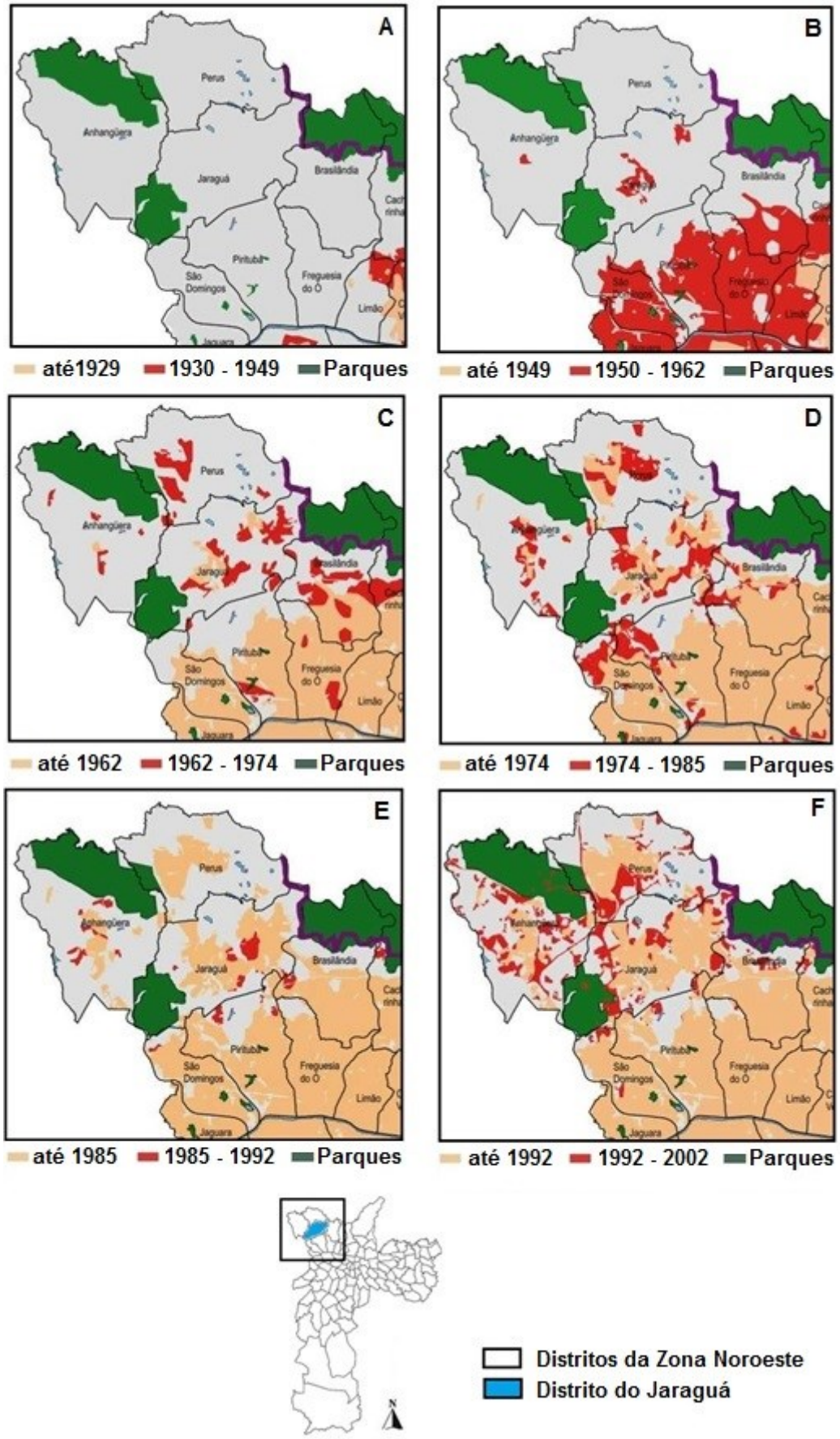
Fonte: Manente (2001) e Rolnik (1997) / Organização: Alberto Luiz dos Santos (2021)

Sobre as anistias, cumpre salientar que, longe de uma política progressista, visando à equidade social, se tratava de mais um mecanismo que incentivava a expansão periférica desacompanhada de direitos fundamentais, o que contribuiu enormemente para a especulação. Assim, a intensidade do parcelamento e da criação de loteamentos no Jaraguá pode ser compreendida, conformando no bairro o cenário da "ideologia da casa própria" tratado por Bonduki (1998). Sonho que, na prática, culminava na espoliação urbana (KOWARICK, 1979, p.22), de bairros inteiros e densamente povoados, autoconstruídos no bojo da ilegalidade. Bairros que viram eclodir, junto à "[...] somatória de extorsões que se opera pela inexistência ou precariedade de serviços [...]" o futebol como obra e, nessa dinâmica, um conjunto de práticas e expressões culturais populares, como as batucadas de beira de campo.

Destaque que leis mencionadas sofreriam alterações com a Lei 7805 de 1972 (Zoneamento) e a Lei 15764 de 1979. Elas propuseram uma nova regulamentação, conferiram diretrizes para a regularização e, com isso, concessões ainda maiores. Nesse sentido, as análises dos mapas da figura 11, a seguir, expressam a evolução da área urbanizada de São Paulo em relação aos Distritos analisados na seção anterior, donde se destaca o Jaraguá.

Nos três intervalos elucidados, tal incorporação pode ser entendida, resumidamente: como pontual até 1962, que demarca as adjacências do povoado - estação e a existência de loteamentos isolados após a década de 1950; fragmentada entre 1962 e 1985, demarcando a proliferação de diversos loteamentos distanciados, já envolvidos por pequenos eixos de contiguidade e; contígua após 1985, demarcando, por sua vez, não apenas o encontro da área urbanizada do Distrito em relação aos demais, por diversos eixos, como a tendência de continuidade desse processo. Cumpre destacar que o sistema viário de arruamentos e avenidas, construídos a partir do lançamento dos referidos loteamentos e a consolidação de uma rede de transporte público rodoviário (ônibus e vans), mesmo que precária e ineficiente, foram processos determinantes da expansão em questão.

Figura 11: Evolução da área urbanizada do Jaraguá: 1929 - 2002



Fonte: SMUL – Disponível em: http://smul.prefeitura.sp.gov.br / Organização: Alberto Luiz dos Santos (2021)

Já as tabelas 3 e 4 identificam as datas de aprovação e regularização dos loteamentos do Distrito do Jaraguá[58]. O que mais se enfatiza a partir dessa disposição é sua *datação.* Os loteamentos aprovados iniciam-se na década de 1950, coadunando com as sínteses supracitadas, estendendo-se pelas décadas posteriores, até 1998. A partir dessa data não se identificam novos loteamentos aprovados no Jaraguá de acordo com a base consultada, o que não permite afirmar a inexistência de lançamentos ainda não plenamente aprovados.

Tabela 3: Loteamentos aprovados do Distrito do Jaraguá (SP)

Datação	Número de Loteamentos Aprovados
1950 – 1955	2
1956 – 1960	6
1961 – 1965	1
1966 – 1970	1
1971 – 1975	4
1975 – 1980	2
1981 – 1985	1
1986 – 1990	1
1991 – 1995	3
1996 - 1998	1

Fonte: GeoSampa. Organização: Alberto Luiz dos Santos (2018)

Já os loteamentos regularizados são posteriores à década de 1980, o que permite inferir que a grande maioria deles teve sua aprovação comprometida num primeiro momento, sendo incorporado, posteriormente, à "cidade legal", pelo processo de regularização. O programa "Lote Legal", de 1996, engendra-se a esse processo, pela datação elencada.

Tabela 4: Loteamentos regularizados no Distrito do Jaraguá (SP) – 2018

Datação	Número de Loteamentos Regularizados
1980 – 1985	15
1986 – 1990	7
1991 – 1995	2
1996 – 2000	1
2001 – 2005	4
2006 – 2010	1
2011 – 2015	3

Fonte: GeoSampa. Organização: Alberto Luiz dos Santos (2018)

[58] Informações obtidas a partir dos Croquis Patrimoniais disponibilizados no Portal GeoSampa. No levantamento foi possível distinguir um conjunto de loteamentos que não possuem o croqui disponibilizado, levando à hipótese que se trata de loteamentos clandestinos, ou seja, que não passaram nem mesmo por uma aprovação primeira.

Tais datas enfatizam os conteúdos herdados das balizas temporais explicitadas na seção 1.3 e aqui aprofundadas a partir de estudo de caso, permitindo elucidar a grande quantidade de campos de futebol presentes no Distrito em 2004, como desdobramento da profusão de "terrenos baldios" nos loteamentos lançados, principalmente após 1980.

Tal dinâmica foi adensada devido à construção de conjuntos habitacionais verticais (Cohab e CDHU), que são consideravelmente numerosos no Jaraguá. Enquanto novos loteamentos e parcelamentos de terra davam origem à autoconstrução ilegal, em sua maioria, esses empreendimentos iniciavam sua expansão, no bojo do *boom* da habitação popular em São Paulo (DAMIANI, 1991)[59]. A década de 1980 foi aquela em que os empreendimentos da COHAB e CDHU iniciaram suas obras também foram, ainda parcialmente, legitimadas na base da ilegalidade. Na maioria dos casos, obras e comercializações de unidades já estavam vigentes antes mesmo da total aprovação dos projetos, isso em toda a Zona Norte, adjacências da Serra da Cantareira. (MANENTE, 2001).

Mesmo sem um levantamento completo de tais conjunto, foi possível mensurar, em contato com a Secretaria Municipal de Habitação de São Paulo (SEHAB), a existência de 18 conjuntos da CDHU que tiveram convênio com o município de São Paulo para sua instalação[60], sendo que parte deles não foram empreendimentos verticais.

A relação dos conjuntos habitacionais com a proliferação e rarefação de campos de várzea no Jaraguá é especialmente pronunciada. Enquanto alguns campos deixaram de existir em decorrência do desmembramento de lotes e construção dos conjuntos, como o caso do Jaraguá F.C., muitos outros foram surgindo em meio aos conjuntos, uma vez que o padrão arquitetônico previa muitas áreas livres entre os edifícios. Além disso, alguns deles foram construídos em loteamentos que, naquele momento, situavam-se no limite da área urbanizada, suscitando a ocupação de outras áreas pela população. É o caso do campo do "Família Sem Valor" e da Favela "Ninguém Dorme", que serão apresentados em mapa posterior.

Essas formas de uso do espaço em meio aos conjuntos habitacionais foram analisadas por Damiani (1994) e Serpa (2016) e, no caso do Jaraguá, esteve bastante centrada no advento de campos de futebol, como sugere a Figura 8, com dados de 2004.

---

[59]. Processo associado à política habitacional gestada no governo militar, com a instituição do Plano Nacional de Habitação e do Banco Nacional da Habitação (BNH).

[60] Tais dados foram obtidos em contato com a Assessoria de Imprensa da SEHAB e os nomes dos conjuntos situados no distrito do Jaraguá são: Loteamento Jardim Brasília; Parada de Taipas; Brigadeiro Eduardo Gomes; Parque das Nações; Jardim das Orquídeas; Parque Paulistano; Pedra Bonita; Pôr do Sol; Recanto das Estrelas; Santa Marta; Portal São Marcos; City Jaraguá; Condomínio Paraíso; Movimento Unido Jardim Rincão; Quero um Teto I; Quero um Teto II e; Vista Linda.

Figura 12: Campos de organização coletiva - Conjuntos habitacionais do Jaraguá (2004)

Fonte: GeoSampa / Organização: Alberto Luiz dos Santos (2018)

Por fim, para elucidar esse processo de autoconstrução e do futebol como obra no Jaraguá, cumpre destacar a ação da Associação dos Trabalhadores Sem Terra (ATST). Ainda que o nome do movimento possa sugerir seu engajamento enquanto um movimento social de luta por moradia, tal qual o Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST), a análise de Pereira (2005) explicita que este atuou como uma incorporadora / imobiliária.

A ATST surge no início da década de 1980, num contexto de franco crescimento de movimentos sociais por moradia em São Paulo. Segundo Pereira (2005), entre 1981 e 1984, esses movimentos haviam realizado 64 ocupações, envolvendo aproximadamente 10 mil famílias em 2 milhões de m2. Apenas em 1987, as estimativas subiram para aproximadamente 100 ocupações, envolvendo 18.619 famílias e ocupando 5 milhões de m2.

No entanto, a tática e o modo de organização desses processos, em determinados casos, devem ser ponderados. Muitos tiveram autonomia restrita, possuindo uma "[...] uma história marcada por relações com o governo, com a igreja e com a política partidária". (PEREIRA, 2005, p.54) No caso da ATST, esse envolvimento está historicamente atrelado ao ex-vereador e deputado estadual Marco Zerbini, do PSDB.

Pereira (2005, p.66) justifica seu entendimento da ATST como imobiliária, pois a mesma atua comprando lotes na periferia, ainda na condição de ilegalidade, e os revende para seus membros: "[...] para conseguir um lote da ATSTSP, é necessário participar de várias

reuniões e realizar contribuições, além de se ter que pagar pela infraestrutura necessária e esperar pela regularização urbanística da área".

A ação da ATST vincula-se ao viés analítico empreendido por essa seção, sendo fator relevante para a expansão da área urbanizada do Jaraguá, tratada pelos Mapas 6 e 7. A Associação já coordenou a aquisição e o "lançamento" de mais de 30 loteamentos na metrópole paulistana, e atualmente inicia sua fase de expansão para cidades do interior. A síntese de campos de futebol no Jaraguá, que será apresentada adiante, envolve muitas áreas de atuação da ATST[61].

1.6.3. Os campos de futebol do Jaraguá em 2018

Para o encerramento desta seção, bem como do estudo de caso centrado na Zona Noroeste como um todo, este tópico visa compartilhar conteúdos oriundos de levantamentos primários, realizados entre março e abril de 2018. Em linhas gerais, a intenção foi obter informações sobre as condições históricas e vigentes dos campos de futebol que permanecem no Distrito do Jaraguá, dialogando com os processos supracitados.

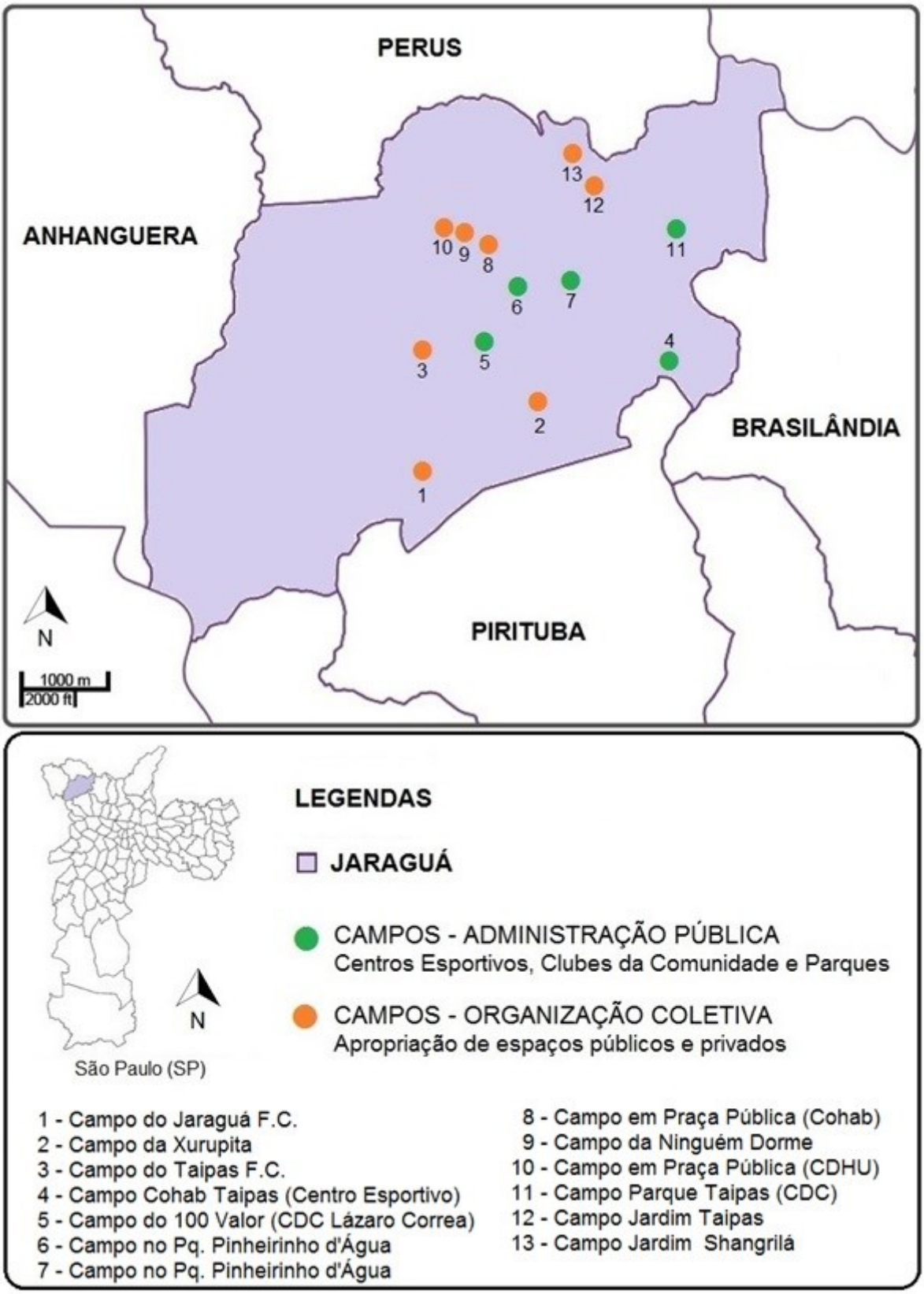
Para tanto, a metodologia desenvolvida consistiu na aplicação de um questionário semi-estruturado diretamente nos campos, com membros dos times mandantes que possuíssem um envolvimento mais duradouro e, em linhas gerais, um conhecimento mais aprofundado sobre suas memórias. Tal questionário é apresentado no Anexo II desta tese.

Tal processo, "campo a campo", foi muito enriquecedor para a pesquisa, pois além de fundamentar e elucidar a análise proposta na seção, ele também contribuiu para obter informações mais aprofundadas acerca das sociabilidades varzeanas e das batucadas de beira de campo, tendo em vista que as incursões etnográficas para a interpretação das práticas e significados que se desdobram nos campos de várzea já vinham sendo realizadas, no ano anterior. Sendo assim, mesmo possuindo uma intenção de maior enfoque, centrada, resumidamente, na situação contemporânea de cada campo varzeano do Jaraguá, a aplicação de tal questionário contribuiu significativamente para os demais eixos de discussão da tese.

Para a apresentação dessas informações, o mapa 5 é tomado como referência, representando todos os campos de futebol do Distrito em abril de 2018, data em que foram realizadas as pesquisas em casa campo.

[61] Localizam-se no Jaraguá: o Conjunto Residencial Novo Horizonte (1989); o Conjunto Residencial Alpes do Jaraguá (1992); o Conjunto Residencial Bandeirantes (1993); o Conjunto Habitacional Turística (1995) e; o Parque das Nações Unidas I (1999), II (2000), III (2001) e IV (2003). Os dados foram obtidos na sede da ATST.

Mapa 5: Campos de Futebol do Distrito do Jaraguá (2018)



Fonte: GeoSampa / Organização: Alberto Luiz dos Santos (2018)

Todo campo varzeano possui um nome popular, um "apelido" entre os frequentadores e entusiastas da várzea**.** Em geral, esse nome está associado ao time que está diretamente atrelado à sua fundação ou que possui um papel de liderança em sua administração.

Seguindo essa nomenclatura popular, o **campo 1** representado pelo mapa 5, é o **campo do Jaraguá,** "[...] azul e branco desde 1950", conforme destacou Cosmo (54 Anos), jogador do clube e frequentador desde 1974, que concedeu a entrevista na qual esta descrição se referenda. O campo atual do Jaraguá F.C. situa-se no local identificado pelo Mapa desde 1998, num terreno de propriedade da Igreja (Santuário da Mãe Rainha), adjacente ao campo.

Segundo Cosmo, na ocasião de sua fundação, em 1950, o Jaraguá F.C. possuía um campo no "centro" do Jaraguá, próximo à linha férrea. Após "[...] perder o campo para uma empresa de ônibus", o time passou a jogar em outro campo, situado no Jardim Vivant. O segundo campo, por sua vez, cedeu lugar a um conjunto habitacional CDHU. Assim, em relação ao terreno atual: "Uma parte é da Igreja e a outra parte é do Senhor Valentim, que cedeu para o Jaraguá, que era o dono das mesmas terras do CDHU lá, que foi vendido." (Cosmo, entrevistado por Alberto Luiz dos Santos, 2018).

Os principais usos atuais do campo estão relacionados aos amistosos do calendário varzeano e às atividades da Escolinha de Futebol. Estas ocorrem de quarta a sexta e aos sábados de manhã, com crianças de 06 a 16 anos. Já os jogos de várzea ocorrem aos sábados no período da tarde e domingos pela manhã. Além das categorias "Veterano" e "Esporte" do próprio Jaraguá FC, outros cinco times "mandam" seus jogos no campo, aos quais é cobrado uma taxa pelo "aluguel" do mesmo, arrecadada pela Diretoria do Jaraguá. São eles: "Panela do Ipanema", "Leões do Ipanema", "Leões do Bandeirantes", "XV de Novembro da Chica Luiza" e "Sub-Zero".

Segundo os diálogos estabelecidos, o campo recebe maiores contingentes de torcedores em ocasiões específicas, sendo mais corriqueira a frequência dos jogadores e familiares, que *"[...] vêm para a resenha",* nos termos de Cosmo. O varzeano também destacou as festas organizadas na sede social, anexa ao campo, quando se celebram aniversários de jogadores e também do próprio clube, no dia 1º de Maio. É nesse contexto de festas que o samba se faz mais presente no cotidiano do Jaraguá F.C., com rodas de samba "microfonadas", organizadas por seus frequentadores. Em relação às batucadas de beira de campo, o time não possui instrumentos próprios, e as mesmas só ocorrem quando acompanham as torcidas dos visitantes, o que acontece com frequência, segundo Cosmo.

Do ponto de vista das sociabilidades no campo, o intérprete de nossa entrevista destacou a presença dos *"veteraninhos",* em seus termos, afirmando que o Jaraguá é um clube

que cultiva a presença dos mais velhos e fundadores, tendo frequentadores de mais de 80 anos atualmente, e jogadores com mais de 60 anos atuando em campo.

Figura 13: Campo do Jaraguá F.C. (2018)

Fonte: Alberto Luiz dos Santos (Março - 2018)

O **campo 2** representado pelo mapa 5 é o **campo da Xurupita,** reconhecido na região pela grande quantidade de times que ali jogam e pelos campeonatos organizados, além da figura de "Zina", um antigo frequentador do campo que tornou-se integrante de um programa na televisão aberta, no qual fazia menções ao campo com frequência.

Quem compartilhou sua interpretação conosco foi Juquinha (30 Anos), que na ocasião era Presidente da Diretoria que, envolvendo diversos times, administra o campo. A fundação do campo ocorreu em 1984, no seguinte processo: "Acabou sendo um mutirão com ajuda da Prefeitura né. Eu sou mais novo do que o campo (...) Mas o que eu procurei saber, o que eles me passaram, foi um mutirão da Comunidade junto com a Prefeitura". (Juquinha, entrevistado por Alberto Luiz dos Santos, 2018). Durante a entrevista, informou que o campo está em fase de regularização junto à Secretaria Municipal de Esportes, da PMSP, em vias de tornar-se um CDC. Foi montada uma Diretoria com diversos membros dos times que atuam na Xurupita e, segundo Juquinha, essa Diretoria está gradativamente atendendo às exigências da PMSP, como a execução de um croqui e a construção de um *playground* no local.

O campo possui um uso intenso, com 16 times atuando entre o sábado e o domingo. "Só Muleque", "Favela Chic", "Copo Cheio", "Social", "Luso", "Unidos", "Real BNH" e "Só Resenha" foram alguns dos times mencionados por Juquinha. Além das atividades varzeanas, que se iniciam as 06 e 30 da manhã aos domingos, com o "Veterano do Luso", o campo

também recebe aproximadamente 200 crianças por fim de semana, com Escolinha de Futebol do “FAMUCS”.

Figura 14: Preparativos para uma partida no campo da Xurupita (2018)

Fonte: Alberto Luiz dos Santos (março - 2018)

Diferentemente do campo anterior, a Xurupita costuma receber maiores contingentes de torcida, como no fim de semana em que a entrevista foi concedida. Em geral, os finais de semana são marcados por disputas de campeonatos e não apenas de amistosos, como a própria Copa Xurupita. Trata-se de um lugar do futebol popular onde se desdobram, com grande intensidade, os diversos modos de torcer, as sonoridades varzeanas, as “batucadas torcedoras” e as batucadas de beira de campo, que serão mais bem aprofundadas no capítulo 3.

Segundo Juquinha, que destacou preferir o termo “comunidade” ao termo “torcedor”, os times locais, em geral, possuem bateria própria e, nesse sentido, o samba é frequente nas dependências do campo, principalmente quando ocorre a presença de equipes mais tradicionais: “Esses times que são mais velhos aí que são as pessoas que gosta mesmo da várzea, que vive a várzea, então eles procuram tá sempre trazendo a bateria porque (...) futebol sem bateria eu acho que não é futebol. Então tem, tem vários times que tem a sua bateria aí e faz festa aqui na Xurupita”.

O **campo 3** representado pelo mapa 5 é o **campo do Taipas**, mencionado no início desta seção. Trata-se do time mais antigo dos visitados no Jaraguá, em vias de se tornar centenário. O Taipas F.C. foi fundado em 1926 e o campo se situa num terreno particular,

adquirido pelos sócios proprietários, conforme diálogo estabelecido com Gislene, a intérprete que nos concedeu entrevista.

Figura 15: Campo do Taipas Futebol Clube (2018)

Fonte: Alberto Luiz dos Santos (março - 2018)

Os usos do campo centram-se no calendário varzeano, mais concentrado em amistosos e eventuais festivais. Gislene não mencionou nomes de times que ali atuam, destacando apenas que se trata de mais de 10 times. Fora a várzea, o espaço é alugado para a Escolinha de Futebol da "Ponte Preta" e também se realizam atividades do Projeto Social do Taipas, voltados à comunidade, com aulas de dança, *ballet* e *jazz.*

Sobre a presença de torcedores, batucadas, rodas de samba e festas no Taipas, Gislene assim descreveu:

> [...] sempre vem alguém pra poder tá assistindo, apoiando, gritando e também participando né, da rodada. Mas assim, enche mesmo de torcida e também de bateria quando tem o próprio festival mesmo da casa né, quando vem os times de fora eles também trazem aquela leva e é aonde ocorre tudo isso. (Gislene, entrevistada por Alberto Luiz dos Santos, 2018).

Ao término da entrevista, a varzeana destacou que os "antigos" do Taipas possuíam instrumentos próprios e então desenvolviam sua batucada. No entanto, atualmente, elas são predominantemente oriundas de times "de fora".

O **campo 4** do mapa 5 é reconhecido na várzea como campo do **COHAB Taipas,** time de referência como mandante de jogos. Trata-se de um campo situado num dos Centros

Esportivos da Prefeitura Municipal, que também são chamados de Clubes Escolas. No caso, trata-se do Clube Escola Taipas, que além de futebol de campo possui atividades de Handebol vôlei, atletismo, ginástica artística, caminhada, judô, capoeira, ginástica, *jiu-jitsu* e futsal.

Ao contrário do que a lista de atividades pode sugerir, o Centro Esportivo se encontrava em situação bastante precária na ocasião da visita, principalmente no que tange ao futebol de várzea. Vagner, cuja idade, por descuido, não foi obtida, colaborou cedendo uma entrevista que, de início, sintetiza parte do cotidiano do Cohab Taipas:

> O campo foi criado na década de 1980 e foi feito a propósito para ser um centro esportivo aqui na região na COHAB de Taipas, que era um bairro novo que tava surgindo na época. E até hoje ele é administrado pela secretaria de esportes, porém algumas paralisações e irregularidades aí e a situação é tocada pela comunidade na verdade. Quem responde é a secretaria de esporte, porém a presença é da comunidade. Sem ela nada é feito. (Vagner, entrevistado por Alberto Luiz dos Santos, 2018).

Não foram obtidas informações mais detalhadas acerca dos demais esportes, mas de fato, em relação ao futebol varzeano, a situação era problemática, principalmente pelo fato de ter se iniciado uma obra no local, que segundo Vagner seria um Centro Educacional Unificado (CEU). Esta, no entanto, estava paralizada em 2018, sem encaminhamentos de finalização. A obra comprometeu as dinâmicas da várzea, estando o campo sem vestiários e em meio aos materiais deixados pela obra. Inclusive, foi a partir destes materiais, contêineres de ferro, que foram construídos vestiários improvisados.

Figura 16: Campo do COHAB Taipas (2018)

Fonte: Alberto Luiz dos Santos (março - 2018)

Em relação à "festa varzeana", a inexistência de bares e áreas cobertas restringe as sociabilidades à arquibancada, onde a presença das batucadas foi enfatizada. Além do Cohab Taipas possuir sua própria bateria, Vagner assim destacou as expressões ligadas ao samba:

> Existem times que têm torcidas aqui, que fazem parte do próprio samba, tem a Escola de Samba aqui o Só Vou se Você For, então muita gente da comunidade aqui faz parte. Geralmente o time que é da casa, o COHAB Taipas, traz bastante torcida. Tem o pessoal aqui do CarnaBronks também. Eles vêm aí também, faz uma batucada boa aí, pessoal do Carnabronks. Tem o pessoal do Boladão aí também que faz uma batucada legal. Então assim, não são tantos times, mas ainda tem essa questão da batucada sim, permanecendo nos campos aí de futebol. (Vagner, entrevistado por Alberto Luiz dos Santos, 2018).

O **campo 5** representado pelo mapa 5 é conhecido como **campo do Sem Valor Futebol e Samba,** que atualmente constitui-se como um CDC, denominado Lázaro Correa de Macedo. Nesse campo, o intérprete que colaborou com a entrevista foi Jonatan (25 Anos), participante do clube na condição de Diretoria da "Bateria Chapa Quente", a batucada do time "Sem Valor".

A história do time e do campo é mais recente, e assim como no caso do campo da Xurupita, expressa de modo emblemático a permanência do futebol popular como obra coletiva na periferia, conforme discutido nas seções anteriores. Trata-se de um campo que emergiu nos meandros da COHAB e depois se tornou um CDC, sua condição atual. Segundo Jonatan:

> [...] os prédios aqui foi fundado em 1996, foi entregue aos moradores e o campo só veio em 2000. Que era outra área aqui habitada (...) pela casa do pessoal da construção e depois foram embora e construiu o campo. (...) os moradores mesmo limparam essa área aí. Deu uma arrumada aí, tudo limpinho, aí fez o campo, no ano de 2000. (Jonatan, entrevistado por Alberto Luiz dos Santos, 2018).

Como tem sido recorrente nessa exposição, o campo imbrica os usos varzeanos e as escolinhas de futebol. São quatro times que "alugam" o campo, como Jonatan expôs: "Sem Freio", "Bem Bolado", "Guerreiros" e "Metralha". Além disso, a Escolinha de Futebol "Meninos das Nações" desenvolve suas atividades três vezes por semana.

Os jogos possuem maior fluxo de torcedores aos domingos, com grande presença de batucadas. Aos sábados, essa presença é pouco numerosa. Como o nome sugere, a "Família Sem Valor Futebol e Samba" tem bastante envolvimento com essa expressão cultural popular. Além de possuir uma bateria própria, supracitada, o time possui um bloco de carnaval que desfila um fim de semana antes da data, pelas ruas da Cohab. Parte dos frequentadores e

torcedores também participa de Escolas de Samba do Grupo Especial e do Grupo de Acesso São elas: “Império de Casa Verde” e “Camisa Verde e Branco”, respectivamente.

Também foi destacada a rotineira a presença de rodas de samba na sede social do clube, inclusive com “grupos de samba”, segundo Jonatan, que utilizam os aparelhos de som presentes na sede do Sem Valor. O processo elucida, portanto, a intensidade das sonoridades varzeanas que são abordadas nessa tese.

Figura 17: Campo do Sem Valor – CDC Lázaro Correa de Macedo (2018)

Fonte: Alberto Luiz dos Santos (março - 2018)

O **campo 6** representado pelo mapa 5 é conhecido como **campo do Pinheirinho**, por localizar-se no interior do Parque Pinheirinho d’Água, de administração municipal. Mesmo num parque da Prefeitura, não há interferência da SEME na administração do campo, uma vez que o parque é de responsabilidade da Secretaria do Verde e Meio Ambiente.

Na ocasião do levantamento primário no campo, quem colaborou com a entrevista foi Jair (46 Anos), funcionário do parque e responsável por coordenar o uso do campo, no sentido de seu calendário, ordenamento e regras gerais. Mesmo sendo, a priori, um campo no parque, de uso público irrestrito, o campo se insere no calendário varzeano e nesse sentido nem sempre está disponível para um uso geral.

Um trecho da conversa com Jair elucida o processo de rarefação dos campos no distrito e nos remete ao mapa 10 (seção 1.5.1):

> O Parque foi fundado aqui em 2009. Quer dizer antigamente existia três campos aqui né. Aí assim que fizeram o Parque aí fecharam e fizeram um só. Então a partir de 2009 começou a existir esse campo (...) Na década de 90, aqui na região do Jaraguá existia aproximadamente 30 campos, que até então não existia muitos apartamentos. Aí conforme foi crescendo o bairro foi diminuindo o tamanho dos campos também. (Jair, entrevistado por Alberto Luiz dos Santos, 2018).

Assim como em outros momentos deste capítulo, não é possível tomar o dado de 30 campos como referência estrita, mas o mesmo se torna sintomático do que vem sendo discutido, ou seja, das tensões entre a apropriação do espaço, inserindo-lhe usos insurgentes a partir dos campos como obra coletiva, e a dominação do espaço, enquanto mercadoria, mesmo que inserido numa lógica de provisão da habitação popular.

Os usos deste campo são intensos, com 20 times varzeanos atuando e 2 times *"de crianças*", segundo Jair. Em relação às decisões pelo uso do campo, o funcionário do parque destaca: "Eu sou o Diretor principal, mas tem quatro representantes de cada grupo de times que joga aqui, sábado e domingo, Grupo A e Grupo B e cada um toma as medidas provisórias junto comigo Diretor 'pra' dar as punições para os times que não obedece". Nesse sentido, Jair destaca os principais times que atuam no campo, sendo o R11 o principal, o time "da casa". Além dele, foram mencionados: "Família em Peso", "Família Bem Bolado", "Bora Lá", "Atlético City", "Inter", "Ilha Verde", "Furacão".

Figura 18: Pinturas dos times nas dependências do Parque Pinheirinho d'Água (2018)

Fonte: Alberto Luiz dos Santos (março - 2018)

Seguindo a tendência dos campos aqui tratados, Jair mencionou que a efervescência do campo é mais proeminente em festivais e jogos com "grandes times" de fora, ocasiões em

que muitas batucadas fazem parte do cotidiano do parque: "[...] a maioria das vezes quando tem jogo de festival, jogo festivo, a maioria são baterias mesmo. Violão, essas coisas é meio difícil, mas a maioria das vezes é bateria mesmo. É repique, tamborim, tantan, surdão*"*. No caso, dois dos times possuem baterias próprias, o R11 e o Furacão.

O **campo 7** representado pelo mapa 5 não está envolvido no calendário varzeano, pelo que se pôde perceber pessoalmente. Trata-se de um campo também inserido no Parque Pinheirinho d'Água, porém numa outra quadra, que não é contígua à do campo anterior. A informação é relevante pois, ao que pareceu, a área foi incorporada ao parque posteriormente. Trata-se, inclusive, das quadras representadas pela figura 10, apresentado anteriormente, onde se encontrava quase uma dezena de campos no Loteamento City Jaraguá, em 2004.

Atualmente a área apresenta, além dessa extensão do parque, uma Escola Técnica e um conjunto de diversos condomínios fechados residenciais horizontais. O campo inserido no parque nos pareceu um remanescente daqueles situados em 2004, porém com as extensões bastante reduzidas, com a provável proposição de um uso mais recreativo, prática de matriz bricolada (DAMO, 2005). Contraditoriamente, foi o campo cujas condições aparentaram um uso menos frequente entre todos os visitados.

Figura 19: Campo de futebol no parque Pinheirinho d'Água (2018)

Fonte: Alberto Luiz dos Santos (março - 2018)

O **campo 8** representado pelo mapa 5 também está alheio ao calendário varzeano, apesar de, segundo informações colhidas a partir de transeuntes do bairro, possuir um uso

intenso entre diversas faixas etárias. Trata-se daqueles campos das populares “peladas”, dos “onze contra onze” decididos no momento, expressão mais voltada ao lúdico do que ao competitivo do futebol. Novamente, a matriz bricolada e a expressão material da apropriação do espaço pelo uso, intencionando a realização do jogo, o campo se situa numa praça pública em meio às quadras dos conjuntos habitacionais do Jaraguá.

Figura 20: Campo em praça pública entre os conjuntos habitacionais do Jaraguá (2018)

Fonte: Alberto Luiz dos Santos (março - 2018)

O **campo 9** representado pelo mapa 5 fica no interior de uma comunidade, situada nas adjacências dos conjuntos habitacionais. Trata-se do **campo da Ninguém Dorme**. No local, foram obtidas informações com transeuntes que ali se desenvolvem partidas ligadas ao calendário varzeano, com diversas equipes. Maiores informações não são incorporadas a essa descrição, pois não foi possível acessar o campo na ocasião do levantamento.

Em relação ao **campo 10** representado pelo mapa 5 o acesso pessoal também não foi viabilizado. Pelos levantamentos realizados via imagem de satélite, o campo situa-se em terrenos adjacentes ao conjunto habitacional CDHU Voith. No entanto, estando no local, a entrada de acesso não foi identificada. Algumas informações de transeuntes elucidaram que no terreno não ocorrem mais jogos com frequência, levando à hipótese de que, no terreno, outros usos sociais e econômicos tendem a se sobrepor às sociabilidades do futebol popular.

O **campo 11** representado pelo mapa 5 é conhecido como **campo do Parque Taipas**, que há aproximadamente 40 anos funciona como CDC de acordo com a entrevista cedida por Gilberto (37 Anos), então residente do CDC, de mesmo nome.

De uso intenso, as dinâmicas deste CDC transcendem o futebol, como um reflexo da carência de espaços públicos de uso coletivo no bairro. Nas palavras de seu presidente:

> Aqui é sempre cheio, como você pode observar, sempre cheio, mas nem tanto por causa do futebol. Mais pela carência no bairro de uma praça, de um parque. No caso no bairro aqui a gente só tem um campo que é onde a comunidade se concentra. Então aqui é sempre cheio. Quando é dia de evento, um campeonato, aí é pra mais de 3 mil pessoas. (Entrevista realizada por Alberto Luiz dos Santos em 07 de abril de 2018).

De fato, o campo estava com bastante movimento, com atividades transcorrendo independente da partida disputada no recém - inaugurado gramado sintético. No campo ocorrem projetos sociais, como aulas de capoeira e escolinhas de futebol durante toda a semana. São 20 times que atuam como mandantes. Além do "CDC F.C.", time que atualmente compõe a diretoria com o "Gana F.C.", também foram mencionados: "Tantã F.C.", "Saad", "Dínamo F.C.", "Arsenal de Taipas", "Arvão do Parque Taipas", "Vitória Régia", "Unidos do Brasília", "Paratudo", "Mamados", "Atlético de Taipas", "Chega Mais", "R6".

Figura 21: Partida disputada no CDC Parque Taipas (2018)

Fonte: Alberto Luiz dos Santos (abril - 2018)

O uso dos espaços no CDC Parque Taipas, bem como suas sonoridades, envolve rodas de samba num sentido mais regular, com o "Pagode dos Boleiros", que ocorre uma vez por mês, com venda de feijoada e entrada franca. Além disso, segundo Gilberto, o CDC possui um conjunto de instrumentos próprios que fornece às torcidas que queiram tocar durante os jogos. Independente dessa possibilidade, como salientou Gilberto, a presença de batucadas de times locais e visitantes é frequente e, segundo o presidente, conta com a colaboração de ritmistas das escolas de samba do bairro ("Só Vou Se Você For" e "Unidos de Taipas") com recorrência.

O **campo 12** representado pelo mapa 5 não possui um acesso possibilitado por vias públicas. No local, em 2018, foi verificado que se situa um estacionamento de ônibus e um lava – rápido e foi possível verificar outro campo. Na prática, a atividade econômica se instaurou no antigo e campo e, em pouco tempo, outro foi criado. Este segundo, só seria acessível adentrando os "terrenos baldios" do loteamento, o que não foi realizado pela necessidade de adentrar terrenos privados. Segundo informações de transeuntes do bairro, ele atualmente é um "campo da mulecada" onde majoritariamente jovens jogam sem maiores organizações de campeonatos ou eventos.

Por fim, o **campo 13** representado pelo mapa 5 é o **campo do Shangrilá.** Nesse campo, que adentra ao calendário varzeano com disputas entre o time que dá nome ao campo e outras equipes, não foi possível realizar entrevistas, pois nos dois momentos de pesquisa o mesmo encontrava-se fechado. Por não se tratar de um campo em áreas de Prefeitura Municipal e também por estar fechado, pode-se inferir que se trata de um campo particular, no entanto, a informação demanda confirmação.

***

O Capítulo 1 desta tese buscou, assim, analisar como os lugares do futebol paulistano se estabeleceram e se transformaram. Mais precisamente, o enfoque foi dado ao futebol popular praticado nas várzeas e meandros dos rios de São Paulo, cujo advento transcorreu aglutinando diversas práticas e expressões culturais para além do jogo futebolístico propriamente dito.

Para compreender o movimento espacial destes lugares do futebol, das várzeas "iniciais" aos campos atualmente dispersos pela periferia, foi tomado como fio condutor o processo de uso e apropriação dos vazios urbanos pelas práticas do futebol, na esteira da

urbanização de São Paulo. Assim, mobilizando conceitos e balizas temporais, a intenção foi abordar os contextos de proliferação e rarefação dos campos de futebol varzeano, junto à dinâmica incessante de surgimento e eliminação dos vazios urbanos.

No desdobramento desta análise, o diálogo entre o aporte bibliográfico e os dados secundários elencados ao longo do capítulo, levou essa tese a defender, no término da seção 1.4, a permanência dos processos de uso e apropriação do espaço pelo futebol na periferia contemporaneamente, suscitando assim uma efervescência varzeana, na dialética entre a miséria e a riqueza do cotidiano programado na metrópole.

Já nas duas últimas seções, a intenção foi esmiuçar esse entendimento à luz de um conjunto de levantamentos primários e empíricos, elucidando processos pretéritos e contemporâneos do futebol na Zona Noroeste de São Paulo. Ou seja, um estudo de caso.

Os 74 campos identificados na Zona Noroeste sugerem a potência do futebol como obra, um conteúdo irredutível do cotidiano, marcando o confronto entre apropriação e dominação do espaço. Assim, a ascensão e rarefação de lugares do futebol varzeano não seguem uma linearidade cronológica, sendo processos que se alternam e se imbricam no espaço e no tempo. Ao passo que novos vazios urbanos forem criados, nas décadas subsequentes ao contexto tratado por essa pesquisa, o futebol como obra tende a seguir seu curso de materialização, seja nos novos loteamentos lançados nos "extremos" da periferia da metrópole, ou naqueles que virem a surgir nos Distritos cuja área urbanizada já apresente considerável contiguidade.

No sentido das práticas, bem como dos significados e valores, essa pesquisa entende que os grupos sociais tecem relações de afetividade, identidade e articulação de memórias nesses campos. Tais lugares, então, se consolidam como dimensão significativa do cotidiano destes grupos na metrópole, permitindo compreender, a partir de seus arranjos e expressões simbólicas, a relevância e a potência criativa da vida de bairro na periferia contemporânea.

Essas conclusões legam algumas questões para o prosseguimento da análise: como reencontrar as problemáticas iniciais da pesquisa, que derivam do interesse pelos bens culturais da metrópole e que, a partir dos lugares, busca apreendê-los? Como compreender, a partir desse elenco de lugares do futebol, a manifestação das batucadas de beira de campo? Como relacionar essa compreensão às práticas de patrimonialização dos bens culturais, tal qual a Resolução nº 29/13, que registra o samba como patrimônio imaterial de São Paulo?

CAPÍTULO 2

Futebol e samba: expressões culturais populares

O caráter popular do futebol e do samba é praticamente incontestável se pensarmos no que essas expressões culturais mobilizam na sociedade brasileira, por meio de práticas, processos de significação e elementos simbólicos. São dinâmicas que envolvem, notavelmente, grande parcela da população, majoritariamente aquela de menor renda, nos bairros pobres e periferias do Brasil. Não há dúvidas, também, que elas são apropriadas por lógicas econômicas de diversas ordens, subvertendo suas referências em muitos sentidos.

Esse capítulo perpassa essa dialética, entendendo que essas formas de expressão da cultura se reproduzem e ressignificam de modo bastante intenso na sociedade brasileira. Trata-se, por assim dizer, de uma aclamação popular. Samba e futebol envolvem, inclusive, dimensões de pertencimento e identidade que, não raro, aludem à ideia de nacionalidade, uma "narrativa de Brasil", independentemente dos lugares em que se desenrolam suas práticas.

Reservando as problemáticas dessa narrativa para o desdobramento do capítulo, a intenção maior, nesse momento, é refletir sobre o caráter popular de ambos e como tal característica se consolida na atualidade. Adiante, a proposta será esmiuçar como se relacionam historicamente na cidade de São Paulo.

Acerca do futebol, parte significativa desse exercício já foi realizada no capítulo anterior e será, portanto, remetida. Em síntese, o futebol brasileiro tem seu advento intimamente atrelado ao fenômeno urbano, à apropriação do espaço e à proliferação do jogo no cotidiano da população pobre, entre as segregações de base racial e social, condição maciçamente superior à do futebol clubístico, praticado pelas elites que permaneceu, dialeticamente, mesmo com a emergência do futebol-espetáculo.

Já o samba nos remete às múltiplas referências culturais desdobradas dos encontros de tocar-cantar-dançar - a tríade sonora afro-diaspórica -, nos termos de Santos (2017). Segundo o autor, a diáspora suscitou o permear dessa tríade na música da América Latina, entremeando-a em seus diversos ritmos e gêneros musicais[62], Conforme foi pontuado na Introdução, os elementos *drumming-sing-dance* têm sido mobilizados com recorrência nos estudos sobre as culturas africanas, a partir do legado da obra de Benseki Fu-Kiau. Em Santos

[62] Ainda que o autor não o faça nessa obra, em específico, é fecundo articular o entendimento de Santos (2017) acerca da música na América Latina à categoria político-cultural de amefricanidade, proposta por Lélia Gonzalez (1998). Assim, a tríade sonora da diáspora seria concebida nos termos de uma *Améfrica Ladina,*

(2017), eles são mobilizados para tratar características musicais comuns[63] presentes no candomblé brasileiro, no candombe uruguaio e no son cubano, "[...] onde o cantar envolve gestos faciais, manuais, espirituais; o dançar evoca a transcendência e o carnal de forma una; o tocar emana vibração, vida em movimento". (SANTOS, 2017, p. 04).

Numa pausa de reflexão, para dimensionar as expressões culturais que se realizam historicamente no Brasil a partir deste arranjo, certamente pensamento é levado a uma incomensurabilidade de manifestações, dentre elas, o samba. Ou, em termos mais condizentes com o que será tratado nesta tese: "os sambas".

Mas antes de enfocar nos sambas, é premente situar dois entendimentos, que assentam a tríade sonora afro-diáspórica como fio condutor desse capítulo. O primeiro deles envolve os termos que serão utilizados na discussão adiante. O/a leitora/a verá que essa pesquisa adota o termo "batuques" para expressar a tríade tocar-cantar-dançar, espraiada pelo território brasileiro. A palavra traz consigo uma problemática, pois remete a uma nomeclatura canônica e generalizante, nos termos de Santos (2017). Para Souza (2019, p. 80), trata-se do: "Termo utilizado no século XIX para se referir a uma infinidade de práticas culturais ligadas à população negra, inclusive as práticas musicais". O uso da palavra nesse sentido generalizante envolve, portanto, mais uma das imposições e violências legadas pela colonialidade, um dispositivo de racialização das sonoridades negras, conforme Santos (2020), desenvolve em obra mais recente. É por esse motivo que, à revelia da tradução *batucar*-cantar-dançar, amplamente utilizada a partir da proposta de Ligiero (2011), Santos (2017) substitui o primeiro termo por *tocar*.

A questão é desafiadora, uma vez essa tese não intenciona reproduzir tal dispositivo, ou seja, partilha da crítica colocada pelos autores. Contudo, "batuques" e "batucadas" são palavras amplamente utilizadas para denominar as formas de expressão do samba que são enfoque dessa pesquisa, inclusive pelas pessoas que as realizam, seja no que concerne à sua contemporaneidade ou suas influências precedentes. Assim, as palavras aqui adotadas intencionam contemplar as ressignificações do termo, também analisadas por Santos (2020). Em suma, as ressignificações do dispositivo racializado realizadas pelo povo preto em diáspora, conforme elucida o autor.

---

[63] Trata-se do mesmo padrão das *linhas-guias* desses ritmos. Nos estudos da música, o temos destacado é também trabalhado nas versões não traduzidas ("*time-line"* e "clave"). Em síntese, eles se referem ao comportamento musical dos naipes (instrumentos) que realizam a base do ritmo, um fraseado cíclico que guia todo o arranjo, sendo preponderante na música afro-diaspórica o fato de serem marcados por grande recorrência de notas suspensas, que não coincidem com a marcação, gerando uma intenção de movimento ao corpo. Uma discussão mais aprofundada sobre as linhas-guias será realizada com enfoque nas batucadas de escola de samba, no capítulo 3, tratando da base sincopada do samba.

O segundo entendimento a ser destacado concerne à própria ideia de diáspora, já mencionado anteriormente ao tratar das micro-áfricas paulistanas, no capítulo 1 e que nesse momento envolve mais detidamente a dimensão da música, demandando aprofundamento. Tal digressão, não tratará das origens do termo, associada ao pensamento judaico e que dimensiona, antes dessa cultura em específico, o próprio espraiamento da espécie humana a partir do que hoje se entende como continente africano. Considerando o amplo debate que envolve a "diáspora negra", ou "diáspora africana", em suas contingências e problematizações, o entendimento aqui colocado se refere à diáspora das populações do Atlântico Negro[64], como uma multiplicidade transnacional e multicultural. (GILROY, 2001). Em seu debate, esse autor confere à ideia de diáspora uma dimensão espacial e temporal, que dilui as premissas de um essencialismo das tradições africanas. Como desdobramento do sequestro e da condição de escravidão que populações de arranjos culturais profundamente distintos foram submetidas, a diáspora corresponde às "[...] formas geo-políticas e geo-culturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificarn e transcendem". (GILROY, 2001, p. 25)

Enfocando na música, o legado cultural africano que se encontra no samba brasileiro, é antes "encruzilhada" do que "estrada". (GILROY, 2001)[65]. Assim, a tríade tocar-cantar-dançar, realizada a cada encontro de samba, como as batucadas varzeanas enfocadas por essa pesquisa, concerne ao conceito de música afro-diáspórica, que aqui será assentado a partir da definição de Souza (2019, p.18), enquanto:

> [...] produções musicais desenvolvidas pelas populações negras, incluindo africanos e afrodescendentes, assim como pelos não-negros que dialogam com referencias de matriz africana nos territórios marcados pelos regimes coloniais, abrangendo os processos iniciados no final do século XV, marco da expansão colonial transatlântica até os dias atuais, principalmente nas Américas e Caribe.

[64] Nos encontros de pessoas oriundas de diferentes regiões dos territórios atualmente cravados como "África" e "América", o autor adjetiva o Atlântico Negro como uma "tradição não-tradicional", um conjunto cultural tão "moderno" quanto "instável e assimétrico". Pensando a identidade negra nessa chave, afirma que tal conjunto corresponde à "[...] diferentes práticas, cognitivas, habituais e performativas, necessárias para inventar, manter e renovar a identidade" (2001, 1993, p. 370). Cumpre pontuar que a discussão de Gilroy tece críticas a determinadas perspectivas do pan-africanismo e do pensamento afrocentrado, o que pode confluir em contradições acerca de outras obras mobilizadas nessa tese. À revelia de adotar um caminho estrito, essa pesquisa compreende essas possíveis contradições como encontros e desencontros, intencionando, com eles, tecer um entendimento elucidativo.

[65] O autor se vale desses termos em momento da obra que discute o *afro-beat* nigeriano e o *funk* estadunidense.

Incorporando tais contribuições ao enfoque dessa pesquisa, a diversidade do samba brasileiro se compreende como expressão de um dinamismo que articula a diversidade dos batuques rurais e os gêneros musicais urbanos, em ascensão na transição dos séculos XIX e XX. A menção explícita ao "urbano-rural" se faz importante, tendo em vista o percurso analítico que será desdobrado nesse capítulo e ao movimento que engendrou a consolidação das "batucadas modernas"[66], dentre as quais as de escola de samba, conforme analisou Mestrinel (2018). Em síntese, trata-se da vinculação dos tambores, do canto coletivo e da dança, entendida, então, como um elo de ancestralidade (SANTOS, 2017).

Elo de saberes legados por grupos sociais negro-africanos e afrobrasileiros (LOPES, 1992), que em diáspora permearam o território brasileiro, no curso dialético da colonização (BOSI, 1992). Um elo decorrente do encontro de corpos e agrupamentos negros aquilombados, articulando, no Brasil, legados sonoros e musicais das diversas Áfricas, nos termos de Azevedo (2018), reveladores da multiplicidade étnica destes grupos. Um elo que se apresentou como resistência ao sequestro da população negra e à condição de escravidão a que foi submetida no Brasil colonizado. E que se entende, portanto, também como existência, como ato de realização da vida coletiva, de reencontro com as práticas de outrora. Em suma, o com-viver pelos tambores, o ser-e-estar com os batuques, demarcando racionalidades outras, a partir dos tempos-lugares-corpos. (SILVA; FARIA, 2018).

Este elo, elementar para ascensão das práticas que conformariam o samba brasileiro, pode ser entendido, então, enquanto "força cultural", nos termos de Gonzalez (1988, p.74). Contrapondo-se ao modelo de colonização ibérico e às estratégias de instauração da superioridade branca, pela via do racismo por denegação, a autora sintetiza que: "Aqui, a força do cultural apresentou-se como a melhor forma de resistência".

A dimensão sonora e musical desta força, ou seja, dos arranjos socioculturais dos grupos negro-africanos no território brasileiro, é elucidada nos termos de Azevedo (2018, p.45): "Para além do discurso – falado e escrito –, e do figurativo, a música negra expressou aspectos da subjetividade performática, onde corpo, gestos e dramaturgia se constituíram em uma complexa forma de elaborar comunicação e conhecimento". Sodré (1998, 35), destacando o lugar da forma musical no quadro complexo de uma cultura vai enfatizar, nesse sentido, que o samba é fruto do "[...] processo de adaptação, reelaboração e síntese de formas musicais características da cultura negra no Brasil".

[66] Esse movimento comporta, ainda, uma distinção entre os termos "batucada" e "bateria" para se referir aos arranjos percussivos de cortejos carnavalescos. Por sua especificidade e relação com as batucadas de beira de campo, essa discussão será realizada no capítulo 3, onde as sonoridades varzeanas são interpretadas.

Articulando as perspectivas de Gonzalez, Azevedo e Sodré, o elo de saberes pelo qual se realizaram, historicamente, as práticas elementares do samba, pode ser compreendido, então, como forma simultânea de existência e resistência da população negra, no sentido colocado por Souza (2019).

Feita essa primeira aproximação com as encruzilhadas que conformam o samba e buscando relacioná-las à análise do futebol feita anteriormente, é possível enfatizar que o caráter intricado dessas expressões culturais na sociedade brasileira transcende, portanto, o fato de serem amplamente difundidas no cotidiano social. Para além dessa "popularidade", ou seja, da evidente e ampla mobilização de afetos no cotidiano, o samba e o futebol expressam uma construção coletiva de práticas e significados, desdobrados em meio às contradições da formação socioespacial do Brasil. No seio da população pobre, majoritariamente negra, segregada social e racialmente. Assim, em termos de estrutura do debate, foi considerado premente discutir o que se entende, nessa pesquisa, sobre cultura popular, para posteriormente retornar à ascensão e transformações do samba brasileiro.

Bosi (1992), ao tratar das "culturas brasileiras", apresenta elementos frutíferos para essa análise. Afirma o autor que, se nos apoiamos numa concepção antropológica do conceito de cultura, percebemos que os fenômenos simbólicos da vida têm sua gênese na própria vida, por meio do imaginário do povo, que se formaliza de modos diversos, permeando o *rústico* – ou simplesmente *popular -,* o *culto* e o *massificado*. Cumpre abordar os termos destacados e refletir: quais sentidos e quais processos reais eles representam quando se toma como referência a contemporaneidade? Em que sentido eles elucidam, também, sobre o elo que assenta a tríade tocar-cantar-dançar?

2.1. Sobre cultura popular

No prefácio de "Narrativas Populares" (XIDIEH, 1993), Alfredo Bosi (1993) sintetiza que a cultura popular é um universo com certa coesão, que possui uma economia própria de coisas e signos, tendendo a permanecer de geração para geração, ainda que não escape às variações de funções e significados.

Tal reflexão se encontra, também, nas premissas do próprio Xidieh ao longo da obra, quando parte das narrativas sobre o catolicismo popular do interior de São Paulo para desenvolver a ideia de que a cultura popular é aquela que, simplesmente, emerge do povo pobre vivendo junto. Segundo Xidieh (1993), estes grupos sociais organizaram um conjunto amplo de novos significados e valores, ressignificando hierarquias e premissas do catolicismo

europeu. Uma versão de catolicismo popular brasileiro, gestado entre as camadas mais humildes do interior de São Paulo (enfoque de seu estudo), criando práticas e expressões simbólicas próprias, como as benzedeiras, as procissões, os cantos e as narrativas em si.

Sobre essa questão, Gonzalez (1987, p.116) destaca as reinterpretações sofridas pelo catolicismo europeu ao receber os conteúdos das culturas indígenas e africanas, desembocando no que pode ser chamado de catolicismo popular brasileiro: "Neste, estão ausentes as relações formais e abstratas com uma divindade distante e incompreensível. Vale mais o contato concreto e direto, cheio de intimidade, com o santo de devoção; daí as novenas e as promessas, os jogos de sorte, os cantos e as danças; daí, em suma, a festa".

Um tanto deslocada dos processos analisados por essa pesquisa, a menção ao catolicismo popular se apresenta, nesse momento, como ponto de reflexão, sendo sugestiva para elencar outros temas relacionados às práticas e significados gestados pela população brasileira, na chave do *popular*.

Ao tratar da diversidade das festas populares no Brasil, a mesma autora elucida como a formação cultural brasileira se desdobrou a partir de um modelo eurocatólico (GONZALEZ, 1987). Um modelo que, mesmo se apresentando como imposição, entre violências físicas e simbólicas, enfrentou contrapartidas e, nesse sentido, foi estilhaçado: "O que estamos querendo significar é que, na verdade, a dinâmica cultural é a grande responsável pelo estilhaçamento de classificações impostas de cima para baixo; essa dinâmica que tem por sujeitos os anônimos representantes das classes populares". (GONZALEZ, 1987, p. 15)

A ideia de estilhaçamento, trazida pela autora, permite então dimensionar os elementos indígenas, africanos e europeus presentes nas festas populares brasileiras, não apenas como articulação de "três matrizes", mas como reposicionamento simbólico, frente à estratégia colonizadora. Tal dinâmica poderia ser exemplificada por diversas expressões culturais do Brasil perpassando tanto a dialética da colonização (BOSI, 1992), quanto a inserção parcial e excludente de nossa sociedade na "modernidade", após a República.

A identificação do "estilo negro", como descoincidência à modernidade, conforme colocado por Azevedo (2018, p. 45) é elucidativa desta força cultural: "Estilo este dotado de volume e vibração, tal qual se constata na estética capilar, na polirritmia, no riso, dança, culinária, vestuário, pintura e plasticidade corporal, bem como numa consciência comunitária explicitada na relação entre os vivos e entre esses com o mundo dos ancestrais".

Assim, o estilo negro constatado nas culturas brasileiras, expressa uma contraposição permanente, objetiva e simbólica, que transcende as imposições da cultura dominante, ainda que seja inevitavelmente perpassado por ela, em suas verticalidades e tolhimentos. Esse

componente racial significativo da formação cultural brasileira pode ser entendido, então, como forma exemplar de estilhaçamento do projeto engendrado pela colonização.

Articuladas, as ideias dos/as autores/as citados/as permitem direcionar o pensamento para um conjunto de dinâmicas e características que concernem à cultura dos grupos sociais mais pobres, alijados de direitos sociais, com ênfase no fato de que grande contingente destes grupos esteve em condição de escravidão por séculos e lidam, até a contemporaneidade, com o racismo estrutural. Os exemplos pontuados - o catolicismo popular, as festas populares e o estilo negro - poderiam ser ampliados em diversas elucidações. Deste escopo, emergem as seguintes questões, de modo a alcançar uma síntese: tais expressões da cultura se diferenciam em relação a que? Qual seria a especificidade que suscita a adjetivação "popular"?

Conforme supracitado, a dimensão popular da cultura mobiliza aportes teóricos difundidos nas ciências humanas, trazendo consigo, recorrentemente, duas outras noções: a de "cultura de massa" e "cultura erudita". Também envolve alguns referenciais que vão associar a cultura popular ao universo "rústico", ou "tradicional" da sociedade.

Articulando esse aporte ao enfoque desta tese - ou seja, o samba de São Paulo e as batucadas de beira de campo -, os batuques rurais que a precederam (samba de bumbo, tambu e jongo, por exemplo) seriam, aquelas expressões passíveis de serem compreendidas como cultura popular. Na mesma chave, seria possível entender como populares os fazeres musicais coletivos pelos quais se realizam as batucadas na periferia da metrópole, nos dias atuais.

Essa compreensão, no entanto, traz algumas problemáticas e cumpre aprofundar os questionamentos: E se, ao invés dos batuques rurais e das batucadas de beira de campo, fossem elencados, para análise, as práticas carnavalescas relacionadas aos desfiles do grupo especial? Seria o caso, então, de abortar a perspectiva da cultura popular, engendrando tais arranjos na chave de uma "cultura de massa"? Uma vez que o carnaval do grupo especial se configura como espetáculo midiático, em muito apropriado enquanto mercadoria? E se estivessem em análise toda a produção midiática e fonográfica dos shows de pagode ou as *lives* de samba, multiplicadas em razão da recente pandemia? Tais instâncias poderiam ser entendidas enquanto expressões da cultura popular? E as rodas de samba e baterias universitárias?

A partir da obra de Bosi (1992) tais dilemas podem se resolver superando a ideia de classificação contida no uso desses termos. Ainda que essas dimensões - do popular e das massas - sejam, de fato, identificáveis, Bosi (1992) enfatiza que as distinções possuem um interessante potencial analítico, mas isso deve ser compreendido de modo dialético, sem

perder de vista que toda prática cultural, em suas especificidades, contém os elementos das diferentes “culturas”.

A cultura popular interage, nesse sentido, com as forças ideológicas e econômicas, destacando-se o papel das empresas de produção e comunicação de imagens, filmes, músicas, entretenimento e lazer. A cultura popular está, assim, imersa nos fatores de determinação tratados por Williams (2011), e na sociedade de consumo dirigido tratada por Lefebvre (1991). Fatores que, no âmbito dos processos analisados por essa pesquisa, articulam as dimensões da indústria do futebol, do espetáculo carnavalesco, da indústria fonográfica do samba, etc. A cultura popular é, ainda, transversalizada pelos produtos de uma cultura erudita (ou universitária, nos temos de Bosi), que se manifesta em diversas instâncias, desde a educação formal escolar aos circuitos de produção cultural. Financiados pelo Estado e pela iniciativa privada, estes circuitos buscam difundir o legado da academia, das instituições e de outros meios de formação na sociedade. Uma difusão que se desdobra de modo contraditório, parcial e variável, uma vez que a maciça maioria da população brasileira está deslocada deste universo “acadêmico”.

Considerando tais imbricações, a questão crucial é que, nas expressões populares, as dimensões massificadas e eruditas existem e atuam, porém as condições socioespaciais em que se reproduz a vida dos grupos de menor renda insere uma dinâmica própria de elaboração e apreensão de significados, a partir das práticas. Uma dialética de múltiplas especificidades locais, temporais e raciais que culminam em expressões simbólicas da cultura. Em suma, culminam em **expressões culturais populares**, como se enfatiza no título deste capítulo.

Seguindo o destaque de Chauí (1986), não se trata, então, de pensar na diferença entre uma cultura feita “pelo povo” (cultura popular) e “para o povo” (cultura de massas). Trata-se, por outra via, de reconhecer e valorizar aquelas manifestações culturais nas quais os participantes se reconhecem em sua humanidade e em suas condições sociais, raciais e étnicas, demarcando seu lugar em relação às manifestações oriundas das elites, da indústria cultural, das universidades, ainda que, em determinados arranjos, elas se imbriquem.

Nesse sentido, pensar num reconhecimento mútuo entre grupos sociais no Brasil, como potencial de contraposição a sua condição de pobreza, às estratégias de superioridade racial, à precariedade da vida e dos direitos, significa pensar em nosso histórico enquanto sociedade. Significa pensar sobre um processo de colonização que, no pacto entre o poder econômico e o poder político do Estado, engendrou no Brasil ideias importadas, uma suposta modernidade que não se configura plenamente na base da sociedade. Aquela que posicionou, entre o latifundiário branco europeu e a pessoa escravizada, o "homem livre dependente”

(SCHWARZ, 1992), escamoteado dos processos decisórios, alijado de sua própria autonomia, tendo as hierarquias de poder impostas pelo colonizador como referência de suas ideologias.

Significa reconhecer uma colonização não superada, cujos interesses se assentam, até os dias atuais, por meio da colonialidade do poder: hierarquias baseadas em fundamentos raciais, étnicos, de gênero, sexualidade e classe, que transversalizam as relações sociais de modo inescapável e são evidentemente mais problemáticas a determinados grupos, aos quais estes princípios de classificação social se sobrepõem. (QUIJANO, 2009)

Significa tensionar uma formação socioespacial que consagrou os privilégios em detrimentos dos direitos, como reivindicou Milton Santos. Direitos cotidianamente negados no curso dos processos socioespaciais - moradia, saneamento, mobilidades, lazer, etc. - como se buscou explicitar no capítulo anterior. O que viria a confluir nas experiências de espaço racializadas (SANTOS, 2012), na formação de territórios negros (DOMINGUES, 2000; SILVA, 2018, AZEVEDO, 2018) e no advento dos sujeitos periféricos (D'ANDREA, 2013) na metrópole, apenas para destacar, aqui, três processos de maior enfoque relacionados a este estudo e que serão retomados nas seções e capítulos posteriores.

Assim, essa tese propõe apreender as expressões culturais em questão - o samba e o futebol de várzea - salientando as especificidades de nossa condição enquanto país colonizado, cuja modernização problemática e contraditória imbrica-se às práticas e significados da cultura. Amparado numa crítica à colonização, este entendimento da dimensão popular da cultura traz consigo, inevitavelmente, algumas contradições e limites. Além da possibilidade de incorrer numa classificação arbitrária, risco que a discussão dos parágrafos anteriores propôs superar, outros dilemas se apresentam.

Um deles reside no fato de que parte considerável desta fundamentação se baseia em categorias herdadas do pensamento europeu, principalmente aquelas relativas à análise econômica e política. Do ponto de vista epistemológico, a noção de cultura popular não deixa de se imbricar ao modelo ocidental de apreender, interpretar e agir no mundo, consolidado pela colonialidade do poder (QUIJANO, 2009), mesmo que esta noção esteja voltada aos grupos que "estilhaçaram", justamente, as hierarquias desta colonialidade.

O diálogo com referenciais teóricos posicionados no campo das pesquisas *decoloniais*, é um caminho para situar-se diante deste dilema epistemológico. Não se trata de reivindicar, aqui, o "giro" que se propõe num conjunto importante do debate das ciências sociais contemporâneas. Tal reivindicação configuraria, inclusive, uma contradição, tendo em vista o arcabouço teórico-metodológico proposto neste estudo. Ademais, essa pesquisa entende o "giro" como um processo denso e de múltiplas possibilidades, jamais abrupto. Trata-se, então,

de explicitar que o debate decolonial permeou as encruzilhadas deste sujeito pesquisador, sendo inspiração e potência em determinados eixos de discussão, como este, acerca da cultura popular e outros que serão tratados adiante.

Assim, a perspectiva do popular fundamenta a análise desta tese, mas sem a devida acuidade, pode limitar seu alcance. Cumpre explicitar que as visões de mundo, bem como os saberes, fazeres e memórias da população indígena, negro-africana e afro-brasileira, não se compreendem, apenas, na chave da pobreza, ou seja, da condição socioeconômica. Gonzalez (1988, p.70), enfatiza nesse sentido, ao tratar o modo como a música, a dança e o sistema de crenças de origem africana são concebidos na formação social brasileira, a partir de categorias eurocêntricas: "Desnecessário dizer o quanto isso é encoberto pelo viés ideológico do branqueamento, é recalcado por classificações eurocêntricas do tipo 'cultura popular', 'folclore nacional', etc., que minimizam a importância da contribuição negra".

Seguindo na contribuição da autora, tomar o popular como dimensão de análise, para uma metodologia interpretativa da cultura, demanda superar seu aspecto classificatório, como já foi dito, e também superar as perspectivas que a enclausuram no modelo instaurado pelo pensamento ocidental, privilegiando o econômico e o político em detrimento das dimensões étnico-raciais e suas cosmovisões.

As culturas indígenas se compreendem, sem dúvida, enquanto populares, se pensarmos na condição de pobreza, exploração da mão de obra, escravização e dominação que vêm enfrentando secularmente. As práticas culturais e processos de significação relacionados à terra para os Terena que habitam o Território Araribá (SP), por exemplo, podem ser interpretadas como populares, no sentido de estilhaçar as lógicas da cultura dominante, no sentido de resistir ao avanço do agronegócio por meio de um trato com a terra realizado a partir de relações comunitárias de trabalho, herdadas de saberes ancestrais. Contudo, o significado da terra vai além: para os povos Terena, é da terra que emerge o sentido da vida, não só pelo trabalho e cultivo em si, mas por compor a mitologia de origem deste grupo étnico, por acolher os mais velhos após sua morte, por realizar, em sentido amplo, o laço entre sujeito e natureza, conforme o autor desta tese pôde apreender em seu Trabalho de Graduação em Geografia (SANTOS, 2010). Voltar a essa reflexão, dez anos depois, é instigante. Terra que está no cerne da existência dos indígenas Krenak (*kre* – cabeça, *nak* – terra), identificando-os como "[...] uma humanidade que não consegue se conceber sem uma conexão, sem essa profunda comunhão com a terra". (KRENAK, 2019, p. 48). Trata-se de uma cosmovisão que transcende a questão fundiária e a estruturação social, política e econômica da sociedade. No mesmo sentido que se cultiva entre os yanomamis da Amazônia

em relação à floresta, cuja capacidade imaginativa e de existência pressupõe "[...] viver com o espírito da floresta, viver com a floresta, estar na floresta". (KRENAK, 2019, p. 24)

Pensando nestes deslocamentos e cosmovisões em relação aos grupos negro-africanos e afro-brasileiros, o entendimento do popular demanda um olhar que contemple as adaptações, resistências, reinterpretações e criações de novas formas de vida, que vem se consolidando, secularmente, em referência aos modelos bantos e iorubás, principalmente, no caso do Brasil. (GONZALEZ, 1988). Modelos que se fazem presentes em cada gesto, em cada prática, permeando todos os processos de significação, de forma consciente e inconsciente, daí a força da categoria de amefricanidade, supracitada.

Nesse sentido, dialogando com a análise de Valvassori (2018), acerca dos bailes negros em São Paulo, as práticas populares relacionadas ao samba e ao futebol são compreendidas enquanto expressões culturais populares e, mais precisamente, enquanto *cultura popular negra.* Tais referenciais, em diáspora, foram preponderantes no processo de consolidação das práticas e significados da batucada varzeana, como se tratará adiante.

Resumidamente, o propósito desta seção foi situar o entendimento das expressões culturais analisadas por essa tese enquanto *populares*, destacando a necessidade de superar a noção de cultura popular como uma classificação arbitrária (deslocada da indústria cultural e da "erudição") e reconhecendo, também, que esta noção foi gestada no pensamento ocidental, sendo premente, portanto, dialogar perspectivas decoloniais e posicionar a questão étnico-racial. Tendo explicitado este entendimento, cumpre mobilizá-lo, na seção a seguir, com foco no debate sobre as matrizes e transformações do samba.

2.2. *Samba é a verdade do povo / ninguém vai deturpar seu valor*[67]

O início deste capítulo apresentou o samba brasileiro como o legado de um elo: a vinculação entre tocar-cantar-dançar, em diáspora pelo território. Mantendo este olhar, a presente seção se aprofundar nos conteúdos dessa expressão cultural popular negra, desdobrando-se em diferentes vertentes (LOPES, 2005), tanto rurais quanto urbanas.

Essa forma de compreender o samba orienta, inevitavelmente, para a diversidade. Novamente, as encruzilhadas vêm ao pensamento e, decerto, "encruzilhar" seja mais elucidativo do que "orientar", para tecer uma abordagem sobre tal diversidade. Considerando o elo supracitado e tendo como premissa que seus arranjos convergiram no samba brasileiro,

[67] Versos de Candeia na música "Nova Escola", presente no álbum Luz da Inspiração (1977).

torna-se coerente falar em *sambas*, uma vez que tais elementos se articularam, historicamente, permeando um sem número de especificidades locais e regionais no território brasileiro. Nesse entendimento, os parágrafos que seguem descrevem uma experiência vivenciada pelo autor dessa tese, quando pôde presenciar alguns momentos de realização do samba junto aos/às moradores/as da Comunidade Quilombola de Lage dos Negros, no sertão baiano, em 2019. Tal vivência se propõe como elucidação aos debates subsequentes.

As finalidades daquela pesquisa[68] não eram as mesmas que as da presente tese, uma vez que se buscava, em linhas gerais, uma interpretação conjunta sobre as referências culturais da Comunidade, envolvendo muitas manifestações para além do samba em si. No entanto, o diálogo daquela vivência com os propósitos aqui enunciados se fez inevitável, a partir do momento em que foi identificada a existência de grupos realizadores do *samba de pé*, uma forma de expressão do samba vivenciada em dois encontros festivos dos/as quilombolas de Lage, um na Sede desta Comunidade e outro no Povoado de Alagadiço.

Em roda, o grupo de brincantes perpassava diversos cantos, na forma alternada de solista (o proponente dos versos) e coro (grupo que os repetia). A instrumentação era toda centrada no pandeiro, complementado pelas batidas na palma da mão, elementos que, junto ao violão e ao ganzá, são parte dos "acompanhamentos tradicionais" do samba baiano, nos termos de Lopes (1992)[69]. Destacavam-se, no entanto, as diferenciações e singularidades locais, inclusive pelo fato de que tais "acompanhamentos tradicionais", apontados por Lopes, são relativos à região litorânea, ou seja, ao samba de roda do Recôncavo. Assim, o *samba de pé* na Sede de Lage dos Negros carecia de violão naquela data, ainda que, segundo os participantes, seja presença recorrente nos demais encontros periódicos do grupo. Já no Povoado de Alagadiço, a cerca de cinco quilômetros da Sede, o mesmo *samba de pé* possuía, em sua instrumentação, o incremento de uma zabumba.

Sobre o elemento da dança, o *samba de pé* consiste em pares de homens e mulheres (ou de duas mulheres) adentrando a roda alternadamente, a partir do gesto simbólico de "convite", deixado pelo/a antecessor/a, tal qual o batuque de umbigada, por exemplo. Posteriormente, aqueles/as que adentram a roda executam, então, um movimento de "pisadas"

---

[68] O autor dessa tese foi parte da Equipe Técnica responsável pela execução do Programa Integrado de Educação Patrimonial, relativo ao processo de licenciamento ambiental para implantação do Complexo Eólico Folha Larga – Fase II, no município de Campo Formoso (BA), em 2019. O Relatório completo se encontra em Arqueologia Zanettini (2020).

[69] Nos termos do autor: "O samba baiano é outro descendente do batuque africano. Acompanhado tradicional e basicamente por viola ou violão, pandeiro e ganzá e às vezes prato e faca, seus cantos são tirados por um solista e respondidos pelo coro". (LOPES, 1992, p36). Cumpre situar, nesse sentido, a ampla miríade de referências do samba na Bahia, a partir da obra de Souza (2019).

que reproduzem a divisão rítmica do samba, sendo a pisada mais intensa coincidindo com o tempo forte da música. Tal execução ocorre com os braços dados, uma abraço em que as mãos de um/a seguram os ombros de outro/a, reciprocamente. Um gesto de acolhimento e conexão dos corpos.

Instigado pelas características do *samba de pé,* em relação às demais formas de expressão do samba que já havia vivenciado, o autor desta tese se viu ainda mais motivado quando percebeu que, no Povoado de Alagadiço, o samba se desdobrou a partir de uma alteração repentina de outra forma musical, que já vinha se realizando entre o grupo. A mudança foi explicada por um brincante local: os versos e a rítmica que vinham anteriormente não eram samba, e sim, os arranjos musicais dos Ternos de Reis, outra expressão cultural popular marcante e recorrente da Comunidade, assim como o Amassa o Barro (canto de trabalho associado à construção comunitária de moradias) e a Capoeira. Nessa articulação de referências, entre um arranjo musical e outro, as representações do boi, do caboclo e da caipora (elementos dos Ternos de Reis), permeavam a festa. Em suma, ali estava o samba, se realizando em suas singularidades locais, e também se articulando a demais expressões das culturas brasileiras, reinterpretadas pelas famílias da Comunidade.

Figura 22: Samba de Pé no Povoado de Alagadiço - Comunidade Quilombola de Lage dos Negros - Campo Formoso (BA)

Fonte: Arqueologia Zanettini (2020)

A vivência rememorada nessa breve descrição suscita a reflexão sobre as contingências que envolvem a realização dos "sambas" pelo Brasil: samba de morro, de partido-alto, samba-enredo. Samba de bumbo, samba de breque, samba-lenço. Samba de roda, samba rasgado, samba de quadra. Sambada de coco, pagode, samba- canção. Samba de terreiro, samba-chula, samba de primeira. Samba-*rock,* samba-*reggae*, samba-*funk*...

Esse conjunto de formas de expressão - aos quais, certamente, caberiam muitos acréscimos - é exposto, nessa reflexão, intencionalmente. Assim: de modo entrecruzado, à maneira que os sambas pululam no pensamento. Objetivamente para dizer que, tal qual o samba de pé, supracitado, todas essas vertentes do samba vinculam os elementos **canto, dança e percussão dos tambores**[70], a partir de sociabilidades (pretéritas e, parcialmente, contemporâneas) que trazem consigo conteúdos práticos e simbólicos da fixação e da mobilidade negro-africana e afro-brasileira pelo território. Sociabilidades que elevam a força do cultural em nossa sociedade (GONZALEZ, 1987), promovendo tanto estilhaçamentos, como diz a autora, quanto novas formas de expressão cultural.

Em suma, como coloca Sodré (1998, p.12):

> Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano.

Nessa chave, a diversidade do samba brasileiro se faz plena e a compreensão precisa de suas "origens" se mostra um tanto desafiadora, quiçá inapreensível. Por outro lado, a insistente busca pelas matrizes do samba, tal qual propõe o IPHAN (2006), acerca do samba do Rio de Janeiro, é um exercício tão recorrente quanto irresistível para seus realizadores, entusiastas e pesquisadores. Exercício que mobiliza, inclusive, inúmeras ponderações e polêmicas. Incessantes e frutíferas reformulações.

Azevedo (2018, p.48), adentra a essa questão destacando que:

> Os estudos afirmam que foram os bantu da região Congo - Angola os semeadores, aqui no Brasil, de formas musicais, padrões rítmicos, modulações vocais, instrumentos como a cuíca, o caxixi, o berimbau e modos de dançar ancorados na cintura. Considera-se Bahia e Rio de Janeiro como espaços de criação.

Avançando na discussão, Azevedo destaca que suas ramificações[71] envolveram grupos sociais e fazeres musicais de diversas regiões do país, conformando um gênero musical de

---

[70] Instrumentos de percussão como pandeiros, surdos e zabumbas, fabricados em indústrias com metais e elementos sintéticos, como náilon, podem ser chamados de tambores? No entendimento dessa pesquisa, sim. Assim como os tambores feitos à mão, de madeira e pele animal, afinados no fogo ou corda foram e são conexões corpóreas do tocar, na tríade sonora afrodiásporica, os ditos "instrumentos de percussão", também a suscitaram e suscitam. Evidentemente, há profundas dimensões simbólicas que perpassam o uso desses diferentes tambores, as quais não se aprofundou nessa pesquisa. O tema será retomado adiante.

[71] Nos termos do autor: "O samba contém inúmeras ramificações: samba-choro, samba-canção, samba de terreiro, samba de exaltação, samba-enredo, samba de breque, sambalanço, samba de gafieira, bossa nova, samba-jazz, samba de partido alto, samba de morro, samba de quadra e samba rock (ver MUNANGA; GOMES, 2006)". (AZEVEDO, 2018, p.48). Cumpre destacar como Azevedo elenca as ramificações, trazendo outros

amplo reconhecimento nacional. Nessa chave, salienta que: "Mesmo sendo um gênero resultante das estruturas musicais híbridas, foi com os símbolos da cultura negra que o samba se tornou expressão musical em todo o Brasil". (AZEVEDO, 2018, p.48)

Assim, dialogando entre as narrativas de criação e as ramificações, o autor salienta a importância de "[...] pensar a dimensão multicêntrica do samba, ou seja, seu movimento expansivo, dilatado, giratório, vibrante e multidirecional". (AZEVEDO, 2018, p.49). Num mesmo sentido, Sodré (1998, p. 35) destaca, à revelia de argumentos classificatórios, que: "[...] os diversos tipos de samba (samba de terreiro, samba duro, partido-alto, samba cantado, samba de salão e outros) são perpassados pelo mesmo sistema genealógico e semiótico: a cultura negra".

A presente tese coaduna com os autores, destacando para o fator espaço-temporal de simultaneidade, ou seja, o fato de que enquanto uma forma de expressão do samba emergia, se desdobrava e se transformava, em determinado lugar e contexto, inúmeras outras se realizavam, simultaneamente, na singularidade de seus arranjos. Em suma, o caráter multidirecional do samba e as suas singularidades, em determinados arranjos, conformam duas dimensões dialógicas. Um caminho de encruzilhadas, antes elucidativo do que contraposto.

Assim, identificar as matrizes e interpretar as influências e transformações de uma determinada vertente do samba, não significa propor um ordenamento temporal e territorial do samba em sua totalidade. O Dossiê supracitado é elucidativo dessa perspectiva, pois mesmo debruçado sobre as matrizes do samba carioca, especificamente, não deixa de explicitar, em sua abertura, que o samba: "[...] ocorre em todo o país, num sem-número de gêneros e subgêneros, manifestações musicais, de dança e de celebrações da vida, originadas do que foi semeado ao longo dos séculos pelas populações africanas e afro-descendentes que aqui viveram e vivem." (IPHAN, 2006, p.9).

Cumpre destacar que os elementos singulares de cada forma de expressão do samba se realizam primordialmente a partir de referenciais simbólicos, ou seja, das práticas e significados daquele arranjo em específico. Em suma, de sua gente. Esse conjunto, identificável contém um elemento espaço-temporal, ou seja, voltado às contingências locais e

---

exemplos para além daqueles citados nessa seção, levando à compreensão de que tal listagem seja sempre inconclusa, no sentido mais frutífero do termo. Os estudos do IPHAN (2006), ao falar dos "subgêneros" e de Lopes (2005), ao falar das "vertentes", se propõem ao mesmo esforço de "listagem", fornecendo, ainda, outras exemplificações. Nesse sentido, essa tese se valerá dos termos "vertente" (LOPES, 2005), "ramificação" (AZEVEDO, 2018), "sub-gênero" (IPHAN, 2006), ou, simplesmente, "formas de expressão" (IPHAN, 2016), como **sinônimos** para se referenciar à diversidade de sambas brasileiros.

regionais que, no bojo da produção social do espaço, engendraram-se às diversas vertentes do samba, conferindo-lhes nuances singulares.

Nei Lopes (1992, p.47 *grifo nosso*) é exemplar, nesse sentido, ao apresentar sua pesquisa acerca do partido-alto, uma vertente do samba carioca. O trecho a seguir permite apreender uma síntese de seu levantamento:

> Traçando a linha evolutiva que vem do batuque dos povos bantos de Angola e do Congo até o partido-alto, vamos encontrar: a) primeiro, o lundu bailado, dando origem ao lundu puramente canção dos salões imperiais, aos sambas rurais da Bahia e de São Paulo, a um lundu campestre, ainda dançado, e a outras manifestações; b) depois, todas essas expressões (com a chula do samba baiano ganhando status de manifestação autônoma), confluindo para o que chamaremos de samba da 'Pequena África da Praça Onze", onde o núcleo irradiador foi a casa da Tia Ciata; c) depois ainda, o samba amaxixado da "Pequena África", dando origem ao samba de morro; d) finalmente, esse samba de morro se dicotomizando em *samba urbano (a partir do Estácio), próprio para ser dançado e cantado em cortejo*; e em partido-alto, próprio para ser cantado e dançado em roda.

Com grande potencial de articulação, o excerto elucida o resultado de um amplo levantamento de Nei Lopes acerca das expressões culturais brasileiras que, em seu entendimento, podem ser tomadas como contribuição para a formação do partido-alto. Nessa lista de influências do partido, então, figuram: o batuque, o baiano (ou chorado), o cateretê, o coco, a capoeira, o calango, a chula, os cantos de trabalho, a tirana, a batucada (ou pernada carioca), as cantigas de roda, a poesia dos cantadores, o samba baiano, o samba paulista e o lundu. (LOPES, 1992).

Daí se vislumbra, na especificidade do partido-alto, a realização do samba enquanto movimento expansivo e multicêntrico, colocada por Azevedo (2018), sendo que todas as influências se realizavam (e parte delas, ainda se realiza), a partir do elo de elementos principais supracitados: a tríade percussão dos tambores, canto e dança.

Ademais, é notável que a teia de influências do partido-alto se mostra ampla e, cumpre destacar, tal amplitude não deriva estritamente dos elementos contidos na forma musical, ou na prática em si. Lopes (1992) elenca esse conjunto de influências do partido-alto a partir de uma chave espaço-temporal, esmiuçando a pujante presença da cultura negra no Rio de Janeiro a partir de processos socioespaciais como: a urbanização, as transformações urbanas, o surgimento dos morros, dos subúrbios, a industrialização carioca, a decadência cafeeira no Vale do Paraíba, as infraestruturas urbanas (motivadoras do surgimento de determinados bairros) e, destacadamente, o processo de migração de enorme contingente populacional negro para o Rio. É na esteira de tais dinâmicas, que Nei Lopes interpreta as influências que conformariam o partido-alto. E, nesse mesmo sentido, diversos autores que serão abordados

na seção posterior, permitem elucidar as influências que conformariam a vertente do samba de São Paulo que é enfoque desta pesquisa, ou seja: as batucadas de beira campo, atreladas ao futebol de várzea.

Antes de passar a essa abordagem, cumpre retomar os trechos grifados no excerto de Lopes (1992), uma vez que eles destacam o momento de ascensão da vertente do *samba-enredo*, o que envolve diretamente as baterias de escolas de samba, formação rítmica que ganha pujança a partir do carnaval do Rio de Janeiro (MESTRINEL, 2018). Como apresentado na Introdução dessa tese, as batucadas de beira de campo de São Paulo se inspiram, reproduzem e ressignificam elementos das baterias de escola de samba, justificando portanto o enfoque nesse processo. Assim, para além do *samba de pé* do sertão baiano e do *partido-alto* carioca, tomados como elucidação para o debate desta seção até aqui, os parágrafos subsequentes buscam interpretar elementos relativos ao *samba-enredo* no Rio.

2.2.1. *O nosso samba minha gente é isso aí* [72] – Notas sobre o samba-enredo carioca

Como foi destacado, o samba-enredo é fruto do momento em que o *samba de morro* ganha - não sem conflitos – as ruas cariocas e a cidade, inserindo-se na forma de cortejo carnavalesco. Ou seja, o samba-enredo pode ser entendido como uma das ramificações do samba de morro.

Trata-se, então, de relacionar o surgimento dos agrupamentos carnavalescos enquanto escolas de samba, como a pioneira Deixa Falar – posteriormente, Estácio de Sá -, no morro de São Carlos, fundada por Ismael Silva. Para tal abordagem, cumpre seguir no sentido do movimento espaço-temporal supracitado, ou seja, dos processos socioespaciais que culminariam no samba de morro, e dele, portanto, ao samba-enredo. Sobre tal movimento, que não deixa de se imbricar também ao partido-alto, podem ser elencadas, a partir da obra de Lopes (1992), quatro vias de dinâmicas concernentes à população negra carioca, que permitem apreender as articulações ocorridas na transição dos séculos XIX e XX, bem como na primeira década deste, culminando nos "redutos do samba urbano", entre os anos 1920 e 40, onde e quando os agrupamentos carnavalescos se consolidaram e expandiram.

A primeira dessas vias concerne à "Pequena África" carioca, conceituação que Nei Lopes assume, embasado em Roberto Moura, sendo recorrente em diversos estudos sobre o samba e a cultura negra no Brasil. Abrangendo a região do Porto (Gamboa, Saúde, Santo

[72] Verso do samba-enredo "Bumbum Paticumbum Prugurundum", da Escola de Samba Império Serrano (1982), composto por Aluízio Machado e Beto Sem Braço.

Cristo, Morro da Conceição e adjacências), a Pequena África concerne ao lugar com maior concentração da população negra na cidade do Rio de Janeiro no século XIX, em razão do tráfico de mão de obra e das demandas de trabalho impulsionadas pelas economias do Porto. Ao longo do século XIX, principalmente em seu segundo quartel, a região receberia, ainda, grandes contingentes de população negra advinda de outras regiões, principalmente da Bahia. Esse fluxo se explica por dois conjuntos de dinâmicas, a saber: o tráfico interno de mão de obra e as migrações de negros e negras livres. Este segundo processo, envolve desde aqueles/as que resistiram e enfrentaram a escravização na região de origem, passando pelos/as que adquiriam recursos para a compra de sua liberdade[73], pelos/as contemplados/as com Lei do Ventre Livre, na década de 70 daquele século e com a abolição, na última década. (IPHAN, 2006). Ademais, destaca-se também o regresso de ex-combatentes na Bahia (Guerra de Canudos), negros em sua maioria, donde teriam se desdobrado relações interpessoais que incentivaram a vinda de negras baianas ao Rio.[74] (LOPES, 1992).

Considerando a recém - obtida possibilidade de venda da força de trabalho e as demandas por serviços na região portuária do Rio, foi na Pequena África que se articulou, progressivamente, esse conjunto de famílias negras, na dimensão do trabalho e da moradia, geralmente compartilhadas por laços de comunidade e solidariedade. Em suma, uma imbricação, no Rio, de diversos legados culturais africanos, relativos aos grupos bantos (que, em condição de escravidão, aportaram no sudeste do Brasil), bem como aos grupos iorubás e malês (que, na mesma condição, aportaram no nordeste).[75] A intensidade dessas trocas, sob o ponto de vista das expressões culturais, é sintetizada no seguinte trecho do Dossiê supracitado:

> Do encontro desses indivíduos de diversas experiências sociais, raciais e culturais na estiva ou nas cabeças-de-porco, e depois no candomblé, na capoeira ou no rancho, instituições de marcada influência negra, resultaria a formação das matrizes fundamentais da cultura popular carioca. Uma densa experiência sociocultural que, embora subalternizada e quase que omitida pelos meios de informação da época, se mostraria, tanto quanto os novos hábitos civilizatórios importados pelas elites, fundamental na redefinição do Rio de Janeiro e na formação de sua personalidade moderna. (IPHAN, 2006, p.18)

[73] Sobre o fluxo de negros e negras livres da Bahia ao Rio, o estudo do IPHAN (2006) dá o devido destaque às revoltas de escravizados na Bahia, destacadamente a Revolta dos Malês, na cidade de Salvador. Este processo legou um conjunto de medidas ainda mais opressoras aos negros/as, protagonizadas pelo governo local, impulsionando a migração de negros libertos e rebelados em direção ao Rio.

[74] Esse processo se relaciona tanto à região da Pequena África quanto à posterior apropriação dos morros. .

[75] Para além dos grupos citados, cumpre destacar a obra de Munanga (2009), que destaca, ainda, a presença das culturas Jejê, Fon, Ewe e Fanti-ashanti (oriundas da África ocidental), bem como as culturas Fula, Mandinga, Haussa, Tapa e Gurunsi (oriundas da África "islamizada" ou "sudanesa") no território brasileiro.

Pujante, a "Pequena África" se expande à Cidade Nova, região da Praça Onze (famigerado reduto do samba, local dos primeiros desfiles "oficiais"), onde se consolidaram, nos termos de Lopes (1992), os "pólos irradiadores do samba", a partir dos encontros que ocorriam nas casas das tias baianas, como Tia Ciata e Bebiana. Encontros de quintal, de terreiro, "[...] da cultura marcada por recriações africanas que traziam das terras de origem, traços esses que vão ser repassados aos seus descendentes". (LOPES, 1992, p.9). O autor elucida como a área expandida (ou seja, a região portuária acrescida da Cidade Nova), sediaria os primeiros ranchos e afoxés, formulando a hipótese de que estes teriam sido criados por baianos. Ademais, desdobraram-se ali os primeiros cordões carnavalescos do Rio.

Por fim, cumpre citar outro elemento de destaque em relação à primeira via, que foi a imbricação dos fazeres musicais negro-africanos à música urbana já vigente no Rio, fazendo eco à discussão sobre as culturas populares e eruditas, realizada anteriormente. Foi nos quintais das tias Baianas, já na Cidade Nova, que o samba enquanto gênero musical, atrelado à indústria fonográfica, ganhou contornos iniciais, uma vez que tais festas também eram frequentadas por músicos "de salão", articulando gêneros musicais já consolidados aos "tambores, canto e dança" que se realizavam nos quintais. Nesse sentido, destaca Sodré (1998, p.16):

> Na casa da Tia Ciata, surgiu Pelo Telefone, o samba que lançaria no mercado fonográfico um novo gênero musical. E os músicos do primeiro samba gravado foram recrutados entre os seus frequentadores: Donga, João da Baiana, Pinxinguinha, Sinhô, Caninha, Heitor dos Prazeres e outros. A partir daquela casa – centro de continuidade da Bahia negra, logo de parte da diáspora africana, no Rio – e de outras do mesmo estilo, o samba ganhou as ruas, as avenidas.

A segunda via concerne, objetivamente, aos morros, ao momento em que "o samba saiu da cidade", em decorrência do "Bota Abaixo", conjunto de reformas infraestruturais urbanas que foram impostas à população carioca, a guisa de sua suposta modernização. (LOPES, 1992). Destruição multifacetada, que daria lugar a uma estrutura renovada de ruas e avenidas, e atingiria diretamente os lugares de sociabilidade negra supracitados. Assim, de um modo geral, a segregação socioespacial de viés racista, perseguidora das expressões culturais negras (dentre elas, o samba), junto a uma demanda inerente à vida (que é a demanda por moradia), promoveria uma intensa apropriação dos morros pelas famílias negras cariocas.[76] Sem a intenção de esmiuçar aqui as especificidades de cada lugar, é nesse processo que

[76] Aqui se atribui o sentido conceitual da palavra, tal qual foi desenvolvido no Capítulo 1.

Estácio, Mangueira, Tijuca, Salgueiro, Borel, Formiga, Macaco, Tuiutí, entre tantos outros, tornam-se, gradativamente, *morro*. Morro como lugar da moradia, da sociabilidade próxima e dos novos arranjos culturais pelos quais se realizava o samba. Destaque para o morro da Favela, na região central do Rio, cujo nome deriva de morro homônimo na Bahia, sendo sua apropriação relacionada ao regresso de combatentes deste Estado, conforme mencionado parágrafos acima. Em suma, a segunda via contextualiza o momento em que o fermento dos "tambores, canto e dança" da Pequena África, "ganhou" os morros.

Cumpre destacar, no entanto, que tais elementos já se articulavam em regiões mais distantes do Porto e do Centro carioca. Trata-se da terceira via, que concerne ao subúrbio e pode ser encarada em simultaneidade temporal com as anteriores. Abrange a fixação e a mobilidade de famílias negras no então espaço rural carioca, onde atualmente estão as denominadas zonas norte e oeste. Processo engendrado tanto por famílias negras migrantes de outras regiões (destacadamente vindas da zona cafeeira decadente, ou seja, dos limites entre Rio de Janeiro e São Paulo, no curso do Vale do Paraíba, bem como do Espírito Santo e Minas Gerais), quanto pelas famílias vindas da cidade, do então Centro, relacionadas à infraestrutura ferroviária em consolidação, o que permitia alguma mobilidade dos/as trabalhadores/as e a conformação de novos bairros. Sem pretensão de detalhar os bairros e distritos oriundos desse processo, cumpre enfatizar que essa via é relativa às sociabilidades negras e ao surgimento de novos morros, envolvendo regiões como Duque de Caxias, Irajá, Del Castilho, Madureira, Bonsucesso, Jacarepaguá, etc. (LOPES, 1992).

Os sambas de todos esses lugares - não restritos aos morros propriamente ditos, mas principalmente neles -, culminariam na "dicotomização" supracitada, que essa tese entende ser a quarta via, relativa às décadas de 1920, 30 e 40 do século XX. Trata-se das expressões "caudatárias de toda essa matéria-prima", nos termos de Lopes (1992, p.53), que conformariam o partido-alto, por um lado, e, por outro, o ritmo relacionado aos agrupamentos carnavalescos: o samba de terreiro (posteriormente, de quadra) e o **samba-enredo** (relacionado ao carnaval, enfoque desta pesquisa). Nos termos do autor, emergia, naquele contexto: "[...] um novo tipo de samba que se quer 'moderno' [...] Nasce aí o samba corrido ou de primeira, absolutamente novo e carioca"[77] (LOPES, 1992, p.53).

Sobre o *samba de terreiro,* o estudo do IPHAN sintetiza que:

[77] Em outra obra, Lopes (2005) elucida que o *samba corrido*, ou *de primeira*, relaciona-se às primitivas escolas de samba. Sua forma-musical não possuía refrão, aludindo ao que seriam os sambas-enredo em determinados momentos posteriores. Também não possuíam uma segunda parte, que por sua vez se realizavam a partir de solos, mantendo-se a linha melódica. Em suma, na visão do pesquisador e sambista, era uma forma-musical embrionária do samba-enredo.

> [...] o terreiro do samba é um espaço de sociabilidade, no qual os sambistas se encontram, trocam ideias, histórias e sambas. Mas o terreiro, num sentido mais restrito, designa especificamente a área comum de uma escola de samba. Dado o papel fundamental (propriamente matricial) das escolas, desde os anos 1930, na constituição do samba, o samba de terreiro define-se como aquele feito para consumo interno das mesmas, ou, por assim dizer, como o lado de dentro do samba organizado. A roda de samba, quando no terreiro, é, então, mais específica do que outras rodas de samba, pois está associada à estrutura das escolas de samba e às suas formas de organização social e musical. (IPHAN, 2006, p.32)

Da expansão progressiva destes agrupamentos - dos terreiros para seus barracões autoconstruídos, os famigerados barracões de zinco - deriva a nomenclatura *samba de quadra*, um nome expandido da vertente samba de terreiro. Uma denominação que ganhou amplitude posteriormente, inclusive em São Paulo.

Considerando o percurso até aqui tratado, se alcança, então, a vertente do **samba-enredo,** enfoque dessa pesquisa, e que pode ser assim sintetizado:

> O samba-enredo, mais do que simplesmente um tipo de temática ou finalidade para o samba, consolidou-se através de sua história como uma estética específica de samba. Baseada na estrutura do desfile carnavalesco, essa estética associa a sonoridade pujante da bateria da escola de samba com uma forma de canção que se caracteriza sobretudo por sua narratividade, que aos poucos se tornou imperativa na composição de sambas destinados aos desfiles. (IPHAN, 2006, p.36)

A forma-musical e os elementos contingentes ao samba-enredo, mencionados no trecho acima, serão retomados e aprofundados neste capítulo e no posterior, em diálogo mais especifico com as batucadas de beira de campo paulistanas. Considerando os processos relativos às suas matrizes, cumpre enfatizar o aspecto nada ameno, pelo qual o *samba de morro* "ganhou as ruas", por meio desta ramificação, o **samba-enredo do carnaval.**

Trata-se da dialética entre o momento de perseguição, segregação e exclusão do carnaval negro (seja dos ranchos, dos cordões ou das emergentes escolas) e o momento em que passou a ocorrer uma gradativa inserção destes grupos populares no carnaval carioca, então elitizado e protagonizado por brancos (entre corsos e bailes). Uma inserção marcada pelos resquícios de tal perseguição, contraditoriamente atrelados a um conjunto de interesses político-econômicos alheios aos perseguidos, postos a cabo pelas elites cariocas. Se "[...] o samba e os sambistas participaram ativamente da construção da identidade nacional brasileira" (IPHAN, 2006, p.10), tornando-se "sinônimo de Brasil", como coloca o referido Dossiê, grande parte desse processo se deve aos propósitos governamentais de formular a uma narrativa de suposta miscigenação sem conflitos, elementos que confluiriam no mito da

democracia racial. O trecho de Azevedo (2018, p.49), se faz elucidativo, nesse sentido: "[...] o ritmo foi transformado em queridinho do Brasil. Filtrado e adoçado ao sabor do projeto varguista, o samba penetrou o imaginário como símbolo da identidade nacional, da miscigenação e da brasilidade".

Para tal feito, o samba-enredo carioca cumpriu papel significativo, quiçá o mais proeminente, sustentando ritmicamente o carnaval e promovendo uma expansão sem precedentes, a nível nacional. Ademais, essa vertente do samba, junto aos desfiles das escolas, se tornava notável incremento para as economias locais durante o carnaval, bem como potencializava o turismo. Em suma, os lugares da festa, que num primeiro momento foram conquistas da resistência e do enfrentamento protagonizados pelos sambistas negros/as dos morros, que desciam para a cidade, foram sendo, progressivamente, institucionalizados a aparelhados como indústria cultural[78].

É por este motivo que, no entendimento desta tese, a ideia de que os demais Estados e regiões seguiram um "modelo carioca" de carnaval é problemática e precisa ser ponderada. Pelas contradições expostas, pode-se compreender que a instauração deste "modelo" foi antes um projeto de grupos alheios às comunidades de samba do que uma intencionalidade dos/as sambistas. É importante destacar, como faz o estudo do CONDEPHAAT (2018), que o carnaval popular negro, em forma de cortejo na cidade, multiplicava-se em outras regiões nesse mesmo contexto (primeiras décadas do século XX). Ademais, o registro da primeira Escola de Samba do país se dá no Estado da São Paulo, com o a Escola denominada "Bambas", oriunda de Ribeirão Preto. Os questionamentos acerca da narrativa de "modelo carioca" serão retomados em momentos posteriores desta tese, sendo de extrema relevância para pensar em suas considerações finais.

Considerando o exposto, cumpre reenfatizar que os propósitos desta seção não consistiam numa cronologia do samba carioca, e sim compreender, como foi colocado no início, o samba como processo expansivo, em que o elo de seus elementos se revela territorialmente enquanto diversidade, enquanto encruzilhadas. O encontro mais específico com uma análise socioespacial relacionada ao Rio de Janeiro se deu para elucidar, com maior atenção, o advento de uma de suas vertentes, o **samba-enredo,** que por sua vez se relaciona diretamente com as baterias de escolas de samba e, portanto, com as batucadas de beira de campo que são enfoque dessa pesquisa.

[78] Trata-se de uma discussão abrangente, sendo aqui pontuada em relação ao samba carioca, e que será aprofundada nesse mesmo capítulo e, principalmente, no capítulo final dessa tese, acerca do samba paulistano.

Finalizando, cumpre chamar a atenção do/a leitor/a para a articulação que foi proposta, pela qual se buscou relacionar as práticas, significações e expressões da cultura popular negra aos conteúdos e processos socioespaciais, *onde* elas se desdobraram e se desdobram. Trata-se, portanto, da relevância do lugar, como dimensão do vivido, oriunda dos processos de uso e apropriação do espaço, confluindo para o que essa tese entende como realização das referências culturais. Tal entendimento, que já havia perpassado as dimensões do futebol de várzea no capítulo anterior, envolve, no entanto, outros processos a serem analisados. Nesse sentido, o diálogo prossegue, abordando então os sambas realizados no território paulista.

2.3: O samba paulistano e suas relações com o futebol de várzea

Valdevino Batista da Silva, o Mestre Divino, figura no elenco dos mais importantes mestres de bateria de São Paulo (SP). Com passagens no comando das baterias da Nenê de Vila Matilde e Camisa Verde e Branco, além da Escola de Samba Imperial (Vila Ré), por ele fundada, Divino é uma referência cuja trajetória demarca a relevância da forma de expressão do samba que é enfoque desta tese: as batucadas de beira de campo.

Influenciado por seus familiares, Divino fazia seus próprios instrumentos em casa, iniciando sua vinculação com a percussão a partir de latas de goiabada e tampinhas de garrafa, ambas amarradas com bexiga, instrumento que então se assemelhava ao pandeiro. Foi na beira de campo, acompanhando o futebol varzeano, que começou a tocar em grupo e conhecer o arranjo rítmico das escolas de samba, que de modo "descompromissado", como diz Divino, se realizava nos campos de várzea. (BARONETTI, 2015)[79].

Defendendo o termo "batucada" e não "bateria" - discussão que será retomada no capítulo posterior -, Mestre Divino expressa uma síntese significativa dos processos relativos ao samba de São Paulo e de suas influências nas escolas de samba e nas beiradas de campo:

> O que a negrada faz é batucada. Vem do batuque feito antes pelos negros que trouxeram a percussão pra cá, né? Aí, depois assim, aquelas ladainhas de cantigas de

[79] O/a leitor/a irá perceber que mesmo sendo um trecho da fala de Mestre Divino, o excerto está referenciado pela obra de Baronetti (2015). Este autor organizou suas memórias a partir do método de *trascriação*, preservando o protagonismo e a legitimidade da fala de seu entrevistado. As transcriações de Baronetti envolveram diversas referências do samba paulistano na obra "Transformações na Avenida", de 2015 e também foi a base metodológica do livro "O cardeal do samba. Memória de Seu Carlão do Peruche", de 2019. De acordo com Baronetti (2019), o método comportou três momentos principais: a) gravação em áudio e reprodução fiel das narrativas; b) leitura integral ao entrevistado com a supressão das perguntas, contemplando acréscimos e informações pontuais; c) organização do material em temas e nova leitura integral ao entrevistado. Nesse sentido, com base no método proposto por Baronetti (2019), os trechos da obra, que serão recorrentes neste capítulo e nos posteriores, são apresentados como falas do próprio Mestre Divino e de Seu Carlão do Peruche.

> senzalas, de tudo. Depois da abolição, começou a sair do interior e vem pra cá pra São Paulo, nos cordões, nas festas religiosas, quando esse batuque foi pra rua. Por isso o samba não morre. A gente ocupava a rua. (BARONETTI, 2015, p.222)

A presente seção realiza um desdobramento a partir dos conteúdos deste excerto, esmiuçando o samba feito do território de São Paulo, em suas vertentes e dinâmicas, em suas práticas e processos de significação, nos movimentos espaço - temporais das culturas populares negras e da tríade sonora afro-diaspórica. Em suma, o debate fará um percurso de referências do samba paulista para, então, reencontrar as batucadas de beira de campo. Essa intenção implica, inevitavelmente, em lidar com a questão da diversidade dos sambas brasileiros, reconhecendo, também, as singularidades de determinadas vertentes e formas de expressão, conforme supracitado.

Lígia Nassif Conti (2015, p.210) faz uma contextualização abrangente que estimula essa reflexão:

> A defesa das peculiaridades do samba paulista é tema recorrentemente repetido por sambistas da cidade, é mote de chistes em roda de bares onde paulistas e cariocas gracejam com os velhos estereótipos, é argumento para justificar iniciativas culturais de resgate do gênero regional e é o estopim para seu tombamento como patrimônio imaterial da cidade[80].

Importante destacar que a autora estrutura sua pesquisa a partir deste reconhecimento, justamente para propor sua superação. Noutros termos, é certo que o percurso teórico-metodológico de Conti (2015) não segue a reprodução dos estereótipos citados, ou seja, não ancora sua análise do samba paulistano a partir de uma contraposição ao carioca[81]. Do mesmo modo, conforme desenvolvido na seção anterior, a presente pesquisa não se propõe a fazê-lo, por entender o samba em suas variadas manifestações, sendo relevante e motivador conhecer singularidades, mas sabendo, contudo, que tal exercício será sempre inconcluso.

Nesse sentido, o que se propõe nesta seção é o elenco de um conjunto de formas de expressão do samba que se realizaram e se realizam no território paulista, de modo a

---

[80] A autora se refere ao Tombamento, mas o termo correto para tal proteção seria Registro. No caso, trata-se da mesma Resolução colocada na Introdução desta pesquisa (CONPRESP - nº 29/13), que registra o samba paulistano como patrimônio imaterial e que dialoga com o recente Registro das Práticas Carnavalescas do Estado pelo CONDEPHAAT, em 2020.

[81] A autora problematiza esses estereótipos e seus argumentos, buscando superá-los a partir de três questões principais: a) compreender como o discurso de especificidade do samba paulista dialoga com a própria narrativa histórica da cidade, em termos de espaços e memórias consagradas; b) compreender como esse discurso se fundamenta na "origem rural", forjando sua particularidade entre os lamentos e os elogios à "cidade do futuro"; c) compreender como um conjunto de sambistas irá defender tais discursos na segunda metade do século, mesmo realizando formas musicais inseridas nos propósitos - e, obviamente, nas oportunidades econômicas - da indústria fonográfica, que por sua impunha uma forma inspirada no que se gravava no Rio de Janeiro.

contemplar suas contingências espaço - temporais, perpassar seus elementos simbólicos e a articulação dos grupos sociais envolvidos, permitindo assim interpretar alguns pontos de imbricação, convergência, ruptura, e mesmo de deslocamento entre elas e demais vertentes espraiadas territorialmente, seja no Rio ou em demais Estados e regiões brasileiras.

Esse debate não se ampara nas narrativas que entendem o samba de São Paulo (SP) como derivado do samba carioca, bem como aquelas que, por outra via, afirmam o samba paulistano como sua contraposição. Para tanto, assim como diversos legados do elo ancestral "tambores, canto e dança" foram postos em diálogo para compreender as referências que confluíram no samba-enredo carioca, essa seção elucida tal movimento em relação território paulista e, especificamente, da capital, pois o samba-enredo é a vertente que referencia as batucadas de beira de campo.

Dozena (2012, p.41) traz uma contextualização relevante nesse sentido, permitindo estabelecer um diálogo com o relato de Mestre Divino, que inaugura essa seção.

> A origem do samba paulistano se dá no interior do estado e está associada às práticas culturais da população negra escravizada nas fazendas de café. Nessas fazendas, o samba de roda, o samba de bumbo e o samba lenço eram praticados ao som dos tambores – também usados no jongo e no lundu.

Conforme salientado anteriormente, pensar a "ruralidade" dos batuques é um procedimento que permite dimensionar, no espaço-tempo, as influências de diversas formas de expressão do samba, articulando, principalmente, as referências dos povos de língua bantu, quando se trata da região sudeste. Em outras palavras, toda música urbana moderna que se entende e se realiza como samba, qual seja a região, trará consigo as referências dos "batuques rurais", ou seja, do contexto em que o elo tocar-cantar-dançar se realizava nas fazendas escravocratas e quilombos no contexto de resistência e existência perante a escravização. Quando se trata do samba paulista esse movimento "do rural ao urbano" reverbera com proeminência, diante dos processos que serão analisados dos tópicos a seguir.

2.3.1. *Vem ver o batuque do tambor, vindo do interior, firmou ponto no terreiro*[82]

Um percurso elucidativo para compreender esse processo concerne aos festejos e encontros religiosos realizados no interior do Estado, na transição dos séculos XIX e XX, bem

[82] Verso do samba-enredo "100% Camisa Verde e Branco carnavalizando Mário de Andrade. O berço do samba, o poeta e o herói na Paulicéia Desvairada", da Escola de Samba Camisa Verde e Branco (2018), composto por Dennis Patolino, Guilherme Garoa e Victor 7.

como no primeiro quartel do século XX. Festejos cristãos, entendidos na chave do catolicismo popular discutido anteriormente, e que reuniam, não sem conflitos, dimensões significativas da população do Estado de São Paulo pela fé, principalmente nos meses de agosto de cada ano. O trecho a seguir, relatado por Seu Carlão do Peruche - fundador de escola, baluarte, embaixador e referência inequívoca do samba paulistano - é elucidativo destes festejos. Neste fragmento, Seu Carlão aborda, precisamente, o contato que teve com o elo "tambores, canto e dança", no interior, antes mesmo de fazer samba na capital.

> Mas antes disso, eu tive contato com o jongo. Eu ia com meus pais no mês de agosto, nas festas de Pirapora do Bom Jesus. Era uma tradição que vinha da Nhá Raimunda, avó da minha mãe que participava dessas festas religiosas com batuques. Lá em Pirapora, nessa época, tinha muito jongo, que é um dos embriões do samba. (BARONETTI, 2019, p.46)

Na sequência de suas memórias, Seu Carlão elucida alguns desdobramentos desses encontros, marcadores da segregação imposta pela Igreja e da ressignificação da fé realizada pelas famílias negras, o que culminava em espaços específicos de sua sociabilidade durante tais festejos.

> Minha mãe ia para a Igreja, prestigiar a imagem do Bom Jesus, mas eu ficava com meu pai nos barracões, jongando e escutando batuque. Como eu tenho costume de dizer, eu nunca vi meu pai entrar na Igreja. Ele ia para o barracão encontrar o pessoal do jongo, que vinha de todo o Estado de São Paulo e Minas Gerais. Vinha gente de Tietê, Campinas, Piracicaba, Piquete e um pessoal Sul de Minas também. (BARONETTI, 2019, p.46)

O trecho rememorado se remete a uma cisão de espaços, os então chamados barracões, revelando que as famílias negras não podiam se integrar de modo pleno em tais festejos católicos. As memórias compartilhadas pela população negra envolvida naquele contexto, as pesquisas sobre o tema[83] e as normativas que resolvem pelo registro do samba como patrimônio imaterial, elucidam nesse sentido. Ou seja, os elementos simbólicos ligados ao "sagrado", dentro de um viés eurocatólico, lhes eram negados, como por exemplo, a participação em celebrações e o compartilhamento de determinados espaços. Os versos de Geraldo Filme em "Batuque de Pirapora"[84], não poderiam ser mais explícitos desta negação.

> Eu era menino
> Mamãe disse: vam'embora

[83] Azevedo (2016), Von Simson (2007), Dozena (2012), Conti (2015), Marcelino (2007), Santos (2015).
[84] Álbum intitulado: "A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes – Geraldo Filme" (SESC-SP – 2000).

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 e me levou pro barracão

Lá no barraco tudo era alegria
Negro batia na zabumba e o boi gemia

Daí a força do cultural como estilhaçamento, tal qual defendeu Gonzalez (1987), que promoveu, justamente a partir desta segregação, uma grandeza de encontros, trocas de saberes e fazeres das famílias negras em seus lugares de sociabilidade durante as festas. Famílias vindas das cidades citadas nas memórias de Seu Carlão, as quais poderia se acrescer Rio Claro, Vinhedo, Quadra, Capivari, entre muitas outras.

Deolinda Madre - a Madrinha Eunice - é também uma referência do samba paulistano cuja história de vida articula-se aos festejos do interior. Participante na fundação do Bloco das Baianas Paulistas e, posteriormente, da Escola de Samba Lavapés, ambos na região do Glicério e Liberdade, a trajetória de Dona Eunice elucida sobre o protagonismo das mulheres negras durante a consolidação do carnaval afro-paulistano (SILVA, 2018) e permite, também, dimensionar a importância dos festejos do interior nesse processo: "Ela mesma deslocava-se para Pirapora acompanhada de sua mãe, chegavam em Barueri de trem e, depois, caminhavam a pé até Pirapora" (SILVA, 2018, p.98)[85].

Assim como Dona Eunice, Dona Augusta reunia em seu bairro uma comunidade importante das famílias negras nessa região da cidade no início do século XX. Fundadora da Associação das Cozinheiras da Glória, demarcando seu envolvimento com ideais de organização operária, Dona Augusta é a mulher decidida dos versos supracitados, mãe do sambista Geraldo Filme e frequentadora dos festejos de Pirapora. As sociabilidades mobilizadas pela Associação contribuíram, posteriormente, para a fundação do Cordão Paulistano da Glória, ainda no contexto dos primeiros agrupamentos carnavalescos da capital (SILVA, 2018). Posteriormente, o Paulistano da Glória se tornou Escola de Samba.

[85] O trecho advém de relatos da filha de Madrinha Eunice presentes na obra de Silva (2018).

A menção às referidas referências do samba, bem como os deslocamentos citados, permite dimensionar, nesse sentido, um conjunto de legados das cidades do interior para o samba paulistano. Trata-se dos arranjos e das práticas culturais negras localizados nas fazendas (quando a condição de escravidão ainda se impunha), bem como nos lugares de trabalho e encontro destes grupos no interior do Estado (tanto rurais, quanto urbanos, no pós-abolição). Em suma, a menção a essas cidades elucida sobre os diversos "redutos" de tambores que muito vibraram. Das umbigadas que adentraram inúmeras noites. Da poeira levantada por muitas décadas consecutivas, elevadas pela pulsação firme dos batuques, realizados por grupos que tinham no próprio corpo, em estado coletivo, uma das poucas possibilidades de realização da liberdade. Cerceada em sua plenitude, mesmo no pós-abolição, porém pulsante através do encontro e do ritmo. Nas rodas: entre a dança e coro, entre a festa e a fé.

Nesse sentido, é possível apreender o elo de tambores, canto e dança entre os séculos XIX e XX, espraiados no interior de São Paulo, em variadas vertentes: o samba de bumbo (também chamado de samba rural ou samba paulista), o samba-lenço, o batuque de umbigada (também chamado de tambu e caiumba), o jongo, as congadas e moçambiques. Trata-se de um conjunto de manifestações que foram tanto precedentes quanto simultâneas às referidas festas de Pirapora do Bom Jesus. Festas que, cumpre enfatizar, também eram recorrentes em demais cidades, como Santana do Parnaíba e Rio Claro. Ou seja, tais expressões já eram vigentes e se aglutinavam em determinados contextos espaços-temporais, por meio desses encontros religiosos, proporcionando assim um compartilhamento de elementos práticos e simbólicos da cultura popular negra. É esse conjunto de manifestações que fundamentou os estudos que culminaram no Registro do Samba Rural Paulista como patrimônio imaterial pelo CONDEPHAAT, em 2015. Trata-se, inclusive, do primeiro bem cultural imaterial reconhecido pelo Conselho em sua trajetória, cujo estudo de Registro será retomado no último capítulo dessa tese, onde as normativas serão dialogadas.

Cumpre destacar, contrariando as narrativas de uma "essência perdida", que há um conjunto significativo destas manifestações "interioranas" que permanecem vivas atualmente, mesmo com a urbanização destes antigos redutos, o crescimento e a "modernização" das cidades supracitadas. Seus fundamentos e elementos simbólicos são transmitidos aos mais jovens pelos princípios da oralidade e do compartilhamento de saberes e fazeres, que fundamentam a existência e a resistência das culturas negras. Tais manifestações contemporâneas passam a abranger, também, outros segmentos da sociedade para além daqueles diretamente imersos em suas comunidades, à medida que estas se espraiam e se

rearranjam, diante do dinamismo das cidades, da vida de bairro em transformação e, mais recentemente, pelas possibilidades colocadas por políticas e projetos culturais.

Considerando o exposto, para se pensar no samba paulistano a partir das festas religiosas de Pirapora (e demais cidades), é preciso enfatizar uma dinâmica associada: o fato de que tais encontros, além de reunir famílias advindas de diversos redutos e aquilombamentos do interior, também reuniam grande quantidade de grupos advindos da capital paulista, como é o caso das famílias de Seu Carlão do Peruche, Madrinha Eunice e Dona Augusta, supracitados/as, bem como de tantas outras que partilharam destes encontros.

2.3.2. Comunidades em movimento

Para analisar essa mobilidade pelo território - ou seja, os deslocamentos de famílias negras paulistanas para as festas do interior -, cumpre retomar o sentido de comunidade discutido no capítulo 1, acerca das micro-africas (AZEVEDO, 2016), bem como o espírito associativo negro em São Paulo (SP), na transição dos séculos XIX e XX e no prosseguimento do século XX (DOMINGUES, 2000). Dialogando com Moura (1994), o autor elucida como os negros se organizaram historicamente no Brasil, ainda no período em que a condição de escravidão se instaurava. Confrarias, quilombos, entidades de auxílio para compra de alforria, irmandades e batuques (entendidos como festa, em sentido amplo), são citados por Domingues (2000) para destacar as formas de organização negra que perpassaram a colonização, como forma de enfrentar as violências que intencionavam sua extinção biológica, social e cultural.

Tratando deste espírito associativo com foco na cidade de São Paulo (SP), no pós-abolição, Domingues (2000, p.249) faz a seguinte contextualização:

> Para reagir à marginalização a que ficou submetida no pós-abolição, a comunidade negra paulistana continuou unificada nos grêmios recreativos e culturais (bailes, cordões, samba, time de futebol), núcleos de religião afro-brasileira ("feitiçaria", "terreiros" de macumba), confrarias e irmandades religiosas, grupos de capoeira, órgãos de imprensa, "cooperativas", em suma, diversas eram as atividades mantenedoras dos vínculos entre os membros de uma comunidade que buscava assegurar a conservação das matrizes culturais afro-brasileiras.

A bibliografia dedicada ao tema do associativismo negro em São Paulo destaca como esse conjunto de organizações comportava considerável diversidade, no sentido da condição de renda e das perspectivas políticas e ideológicas de seus organizadores, membros, simpatizantes e entusiastas. Destacando que estes grupos serão retomados em momentos

posteriores deste capítulo, o associativismo negro é enfatizado, neste momento, para elucidar que tais organizações tinham as viagens e excursões como prática recorrente, envolvendo o calendário de festejos do interior, principalmente os de Pirapora e Santana do Parnaíba. Ou seja, o encontro com os batuques rurais -, conforme supracitado.

Como destacou Domingues (2000, p. 260 *grifo nosso*), para além de seus objetivos mais centrais, relativos à intencionalidade de cada associação, podem ser elencados como atividades expandidas do associativismo negro na primeira metade do século XX: "[...] piqueniques, *excursões,* leilões de prendas organizados pelas damas, salões de jogos, concursos, recitais de poesias, sessões literárias, quermesses, gincanas, almoços, competições esportivas, encenações teatrais, apresentações de bandas musicais negras".

Exemplo emblemático dessa articulação de referências culturais, por meio das excursões, é o Grupo Carnavalesco Barra Funda, primeiro cordão carnavalesco fundado em 1914, que passou a realizar cortejos nesse bairro, bem como nas regiões centrais de São Paulo. Como destaca Von Simson (2007), as atividades deste agrupamento iam muito além dos desfiles em si, promovendo variados encontros, como bailes, festas e viagens. Tais eventos, organizados pelas lideranças daquele contexto - no caso do referido cordão, trata-se de Dionísio Barbosa, referência dos primeiros folguedos de São Paulo -, intensificavam, portanto, os compartilhamentos entre os agrupamentos da capital e os batuques do interior.

A pujança do intercâmbio entre as famílias negras e as festas religiosas do interior não encerra a ampla gama de articulações entre as expressões culturais do interior e da capital. Sem dúvida, tais festas podem ser situadas como "polos aglutinadores" (DOZENA, 2012). Contudo, elas são reveladoras de um movimento maior, que concerne às amplas trocas de saberes e fazeres relacionadas à urbanização dos batuques rurais e que confluiriam no samba paulistano. Esse movimento de encontro, encruzilhada e multiplicidade demarca, para além do eixo das festas, uma geografia da população negra no Estado, interpretada em suas grafias espaciais e também em sua dimensão sonora.

Trata-se das dinâmicas de mobilidade interna, pelas quais numerosas famílias negras se deslocavam para viver em São Paulo (SP). No pós-abolição, a sanha pelo branqueamento (AZEVEDO, 2018) se articulou no interior de São Paulo, entre a ausência de direitos, a segregação das comunidades negras e o tolhimento de seus espaços de sociabilidade. Simultaneamente, as levas de imigrantes europeus, principalmente italianos, assumiram as possibilidades de trabalho e renda no espaço rural. Essa precariedade da vida imposta à população negra permite situar os grandes fluxos destes grupos para a capital na primeira

metade do século XX, tendo em vista o trabalho limitado no interior e ascendente em São Paulo (SP), com a intensificação da industrialização e das economias de serviços e comércio.

"Oportunidades" que se desdobravam em trabalhos mal remunerados e exploratórios, remontando ao que ocorrera na capital durante os séculos anteriores, ou seja, a escravização "de aluguel" e "de ganho" (MORAES, 2017). Considerando todas as contradições do "trabalho livre" da população negra no pós-abolição, tanto no que concerne ao declínio das economias cafeeiras quanto à inserção de mão de obra imigrante de origem europeia (tanto no interior, quanto na capital), a mobilidade interna da população negra em todo o Estado de São Paulo foi potencializada, no mesmo contexto da estratégia de embranquecer o país, posta a cabo durante a República Velha e reverberando nos períodos subsequentes.

Tal movimento espacial possui dimensões materiais e simbólicas, dentre elas, o modo como ecoou, pela força dos batuques. Os saberes, fazeres e afetos articulados pelos tambores, canto e dança, este elo realizado nos diversos lugares de sociabilidade negra do interior, foram mobilizados indefinidamente junto a esse trânsito de pessoas. O sentido de resistência e existência mobilizado pelos dos batuques rurais se fez, então, deslocamento, contribuindo para recriações da música afro-diaspórica no território de São Paulo.

Analisando os "batuques de antigamente" e os "batuques de agora" no município de Rio Claro (SP), Silva e Faria (2018), apresentam um exemplo significativo desta dinâmica. As autoras elucidam sobre o tambu rio-clarense (também chamado "batuque de umbigada" e caiumba) e sobre os sentidos do corpo-batuque, realizando-se nos espaços do com-viver negro. Os elementos simbólicos deste "batuque de antigamente" foram interpretados e seus lugares de realização na cidade de Rio Claro foram mapeados pelas autoras, de modo a dimensionar como as transformações econômicas rurais e urbanas da região geraram perseguições, proibições e rearranjos dos "tempos-lugares-corpos", pelos quais o tambu se realizava, aglutinando o município de Rio Claro e de suas adjacências[86].

À medida que as economias urbanas de Rio Claro impulsionavam a dominação do espaço pela propriedade e, com isso, o advento de eixos de "desenvolvimento" e "modernização", as manifestações negras passaram a ser tolhidas e parte dos arranjos do tambu rio-clarense esmoreceu, criando uma lacuna de expressões do batuque nessa cidade, situada numa ampla "região batuqueira", entre o final da década de 1950 e os anos 2000

[86] Os termos destacados neste parágrafo e no subsequente (corpo-batuque, com-viver negro, tempos-lugares-corpos, ser-e-estar pelos tambores, região batuqueira, batuques de agora e de antigamente), são expressões propostas pelas autoras, de modo a significar esses arranjos a partir de um prisma que reuniu pesquisa documental, vivências e referências bibliográficas que trabalham com o método fenomenológico e referenciais dos grupos de matriz linguística banto.

(SILVA; FARIA, 2018). A partir desta década, no entanto, as sociabilidades negras junto ao catolicismo popular do município, rearticularam o "ser-e-estar pelos tambores" (SILVA; FARIA, 2018), a partir de outra manifestação: as congadas. Mesmo sendo tradicionais e precedentes em toda a região sudeste, as congadas tornaram-se os "batuques de agora", no caso desta cidade, por serem fruto de uma rearticulação recente. Destaque para o fato de que, como esmiúçam as autoras, os novos arranjos das congadas não apenas passaram a disputar os espaços de visibilidade da cidade, em praças centrais, por exemplo, como também fomentaram as re-criações do antigo tambu rio-clarense, que passou a se realizar novamente. Nesse sentido:

> [...] os batuques voltaram a marcar seus espaços, e os corpos-batuqueiros ressignificaram seus lugares e tempos de r-existência. Os "batuques de agora", ainda recentes e com uma maior movimentação pelo espaço da cidade, ganharam outros tempos-lugares-corpos e estão a constituir existências que escolhem com-viver pelos tambores. Todavia, mantêm-se conectados pela ancestralidade dos primeiros tempos-lugares-corpos em um tempo circular. (SILVA; FARIA, 2018, p. 78)

A partir do exemplo de Rio Claro é possível dimensionar os sentidos mobilizados pelos batuques nos aquilombamentos rurais e urbanos que emergiram no período pós-abolição em todo o Estado. Processo que marca lugares e exprime sonoridades, delimitando grafias negras (SANTOS, 2012) em determinados contextos, quando as contingências socioeconômicas impuseram a necessidade de deslocamento a um conjunto expressivo dessas famílias. No escopo de tais contingências, o fluxo interior - capital foi, sem dúvida, o mais proeminente, mas é importante demarcar esse movimento entre cidades pequenas, médias e aquelas de maior influência regional.

As cidades de origem e as histórias de vida de algumas referências do samba paulistano elucidam esse movimento para a capital: Dionísio Barbosa (fundador do Grupo Carnavalesco Barra Funda, nascido em Itirapina - SP), Ideval Anselmo (sambista, nascido em Catanduva - SP), Carlos Alberto Caetano (Seu Carlão do Peruche, fundador da Escola de Samba Unidos do Peruche, com família proveniente do Vale do Paraíba), Deolinda Madre (Madrinha Eunice, fundadora da Escola de Samba Lavapés, nascida em Piracicaba), Toniquinho Batuqueiro (sambista, nascido em Piracicaba), Alberto Alves da Silva (Seu Nenê de Vila Matilde, nascido em Santos Dumont - MG) e Geraldo Filme (sambista, nascido em São João da Boa Vista - SP) são alguns exemplos que permitem elucidar um movimento mais amplo de tantas pessoas que, na capital, passaram a se envolver com o samba e com os agrupamentos carnavalescos.

Nesse sentido, "[...] a cidade se urbanizava ao mesmo tempo em que recebia a contribuição dos negros vindos de cidades interioranas, onde a concentração das comunidades escravizadas permitia a estruturação do samba, a partir do batuque, do tambu e das danças de umbigada". (DOZENA, 2012, p.39)

Essa dinâmica de "urbanização dos batuques" advindos do território de São Paulo inspira a reflexão sobre outro aspecto relevante da consolidação do samba paulistano. Conforme essa tese vem propondo, as articulações de tambor, canto e dança sempre se deram em simultaneidade e não correspondem a uma linearidade cronológica e espacial estrita. Assim, as pessoas negras em comunidade já realizavam sambas em São Paulo (SP), *antes* e, obviamente, *durante* a intensificação destes fluxos migratórios vindos do interior, gerando um entrecruzamento de referências, tema tratado a seguir.

2.3.3. Tambores, canto e dança na capital paulista durante o século XIX

Já foi destacado, em diálogo com Sodré (1998), que o batuque estava onde estava a população negra na diáspora. A importância desses batuques para o sentido de comunidade nos referenciais banto é inestimável, mesmo em situações de privação, em que lhes faltavam o "instrumento musical". Trata-se de um grupo de pessoas que fez da natureza o seu tambor: o tronco, o couro, o fogo. Um saber-fazer transmitido pela oralidade, que justamente impulsiona o significado do tambor para além de um "instrumento", nos termos de uma concepção ocidental de música.

Bastide e Fernandes (1959) se debruçam sobre a história do negro em São Paulo (SP) enfatizando que ela se confunde com a história econômica da província/Estado, podendo ser entendida, então, na chave dos arranjos produtivos colonizadores. Nesse sentido, a obra salienta para a pequena quantidade de população negra na capital, principalmente antes do século XIX, em relação às demais regiões e outras províncias do Brasil. O mesmo viés de entendimento pode ser encontrado em Machado (2004, p. 1), ao destacar que: "A presença africana em São Paulo remonta aos primórdios da colonização, porém permaneceu relativamente discreta no conjunto da população paulista até o início do século XVIII"[87].

Considerando que as economias impostas pelo projeto colonizador foram sustentadas pela exploração e comércio de mão de obra, e que este, evidentemente, constituía um mercado recorrentemente instabilizado ao sabor das relações de oferta e demanda, torna-se lógico

[87] Neste excerto a autora não menciona especificamente a capital, fazendo menção à província. Contudo, no conjunto de sua obra, a mesma assertiva vale para elucidar a população negra na capital.

relacionar a quantidade de população negra em determinada região aos contextos de intensificação das economias coloniais, como a mineração e as lavouras de cana e café.

Contudo, os dados demográficos que fundamentam a rarefação da população negra em São Paulo (SP) antes do século XIX guardam inequívoca inconsistência, considerando os limites de uma contagem efetiva da população naquele período. Ademais, é preciso questionar o interesse efetivo em realizar tal registro, sendo que estava instaurado um sistema colonial fundamentado na exploração e no comércio de mão de obra de grupos que foram minorizados: indígenas e negros conformavam o estigma racializado do "outro", no projeto colonizador.

Kilomba (2019) esmiúça este projeto elucidando as "justificativas" que durante séculos fundamentaram a desumanização de pessoas, o tolhimento de seus corpos, a negação do racismo que sofriam e sofrem. A assunção da condição de sujeito, pelo branco colonizador, supostamente dotado dos valores "do bem", o fez projetar nos "outros" tudo aquilo que constituía os aspectos "do mal". Noutros termos, aquilo que o branco eurocatólico sentia e vivenciava, mas queria esconder. Aquilo que suscitava o medo e a relutância. Aquilo que permeava o exótico e o erótico, a culpa e vergonha. No projeto colonizador, diz Kilomba (2019), essa relação sujeito-outro cumpriu um papel fundante, reverberando, evidentemente, na contemporaneidade.

Nesse sentido, a ausência de registros históricos sobre esses grupos está também associada a um processo de minorização e apagamento, à invisibilização deste outro desumanizado, o que exige recorrentes esforços de pesquisa para retratar o período, incrementando outras possibilidades de analisar a presença de negras e negros na capital paulista e no Estado de São Paulo como um todo. Ademais, o entendimento desta presença numa chave apenas econômica pode ofuscar outros arranjos desdobrados por essa população, em suas práticas de resistência, ainda que, sem dúvida, seja uma possibilidade de análise, como está sintetizado no parágrafo a seguir.

Reunindo, portanto, as pesquisas de Bastide e Fernandes (1959) e de Machado (2004), a presença reduzida de negras e negros na cidade de São Paulo, entre os séculos XVI e XVIII, se explica por uma economia pouco pujante desta cidade em relação às lavouras e à mineração dos "sertões" e "litorais" (principalmente o nordestino), o que implicou em capitais limitados para a aquisição de mão de obra escravizada, em face desta economia incipiente. Ademais, o processo de avanço e dominação do território, imposto pelos colonizadores nesta região, convencionalmente chamado "bandeirantismo", valeu-se também do apresamento e escravização indígena e exploração de seu trabalho até a transição dos séculos XVII-XVIII.

Quando essas investidas colonizadoras em São Paulo (SP) de fato alcançaram sua intencionalidade inicial, ou seja, encontraram minerais metálicos, mobilizou-se grande demanda de mão de obra, o que impulsionaria, então, a aquisição de pessoas negras escravizadas. No entanto, o território de São Paulo (SP) era antes passagem do que fixação desta economia mineradora. O mesmo pode ser dito acerca das influências da economia cafeeira, nas regiões leste, centro e norte do Estado, em seu advento no século XIX (substituindo, principalmente, as lavouras de cana-de-açúcar). A pujança do café intensificou um mercado de mão de obra escravizada menos associado à capital da província, sendo o transporte realizado pelo trabalho das pessoas negras, num contexto pré-ferroviário, um de seus arranjos mais intensos, uma vez que passavam, entre outros eixos de escoamento, por São Paulo (SP). Também se destaca que a demanda por mão de obra para as fazendas de café contribuiu antes para deslocar negros e negras da capital para o interior, do que seu revés.

Mesmo não sendo o centro deste perverso mercado de mão de obra humana, oscilante devido aos arranjos econômicos, o século XIX marca o crescimento da população negra da capital, em sua primeira metade. Moraes (2017), também dialogando com Machado (2004), afirma que o ápice se deu na primeira metade deste século, com declínio após os anos 1870, por conta dos elevados preços da mão de obra escravizada e das demandas associadas à lavoura cafeeira. Segundo Silva (2018), este ápice se associa, principalmente, à intensificação do tropeirismo e às demandas de trabalho impulsionadas pelo escoamento de mercadorias.

Em síntese, o trabalho da população negra na capital, no referido intervalo (ou seja, até os meados do século XIX), segundo os/as autores/as aqui mobilizados, esteve atrelado às atividades domésticas, aos transportes (tropas) e à produção rural de pequeno porte, associadas às inúmeras chácaras e sítios que conformavam os arredores da cidade de São Paulo, cujo crescimento e desenvolvimento econômico foi tímido no referido contexto. Os proprietários de terras nestes arredores possuíam pequenas quantidades de escravizados/as, principalmente mulheres.

A partir deste arrazoado, alguns dados da segunda metade do século XIX permitem dimensionar a discussão. Em 1886, segundo levantamentos de Bastide e Fernandes (1959), cerca de 23% da população da Província de São Paulo era negra. Na capital, a quantidade era semelhante: 21%. Algumas concentrações desta população verificavam-se no centro da cidade, ainda que o espraiamento em seus "arrebaldes" fosse também marcante, tendo em vista a descontinuidade da área urbanizada, permeada por intervalos de uma rudimentar ruralidade, conforme analisado no capítulo 1. Cumpre salientar, nesse sentido, que 95% das

pessoas negras em condição de escravidão no mesmo ano viviam em áreas rurais da então província (BASTIDE e FERNANDES, 1959).

Em termos de registros e publicações, a história das expressões culturais e formas de sociabilidade negra na capital possuem maior densidade de elementos e referenciais quando trata do momento exposto no parágrafo anterior, ou seja, do término do século XIX, adentrando então o século posterior e elucidando sobre os territórios negros do pós-abolição. Os batuques e sambas paulistanos que receberiam as influências interioranas supracitadas são mais conhecidos e, certamente, foram mais intensos a partir deste período. No entanto, alguns elementos da sociabilidade negra pré-século XIX, e em seu primeiro quartel, suscitam a identificação de um conjunto de práticas que fizeram parte das matrizes do samba paulistano. Deste escopo, serão destacadas, aqui, as Irmandades Negras.

Segundo Moraes (2017, p.24), as Irmandades advém do período medieval, podendo ser compreendidas como organização coletiva de "leigos" no seio do catolicismo tradicional, enfocando determinado culto ou santo de devoção. Para a autora, as Irmandades Negras: "Também tinham o papel de entidade de classe, congregando pessoas da mesma cor, classe social e profissão". Elas foram mais pujantes, segundo Moraes, no período colonial e imperial brasileiro, perdendo força após o século XIX, ainda que existam até hoje. Para Silva (2018), essa rarefação se associa à romanização, o avanço da Igreja católica sobre o catolicismo popular, colocado a cabo por variadas estratégias de desagregação.

Na cidade de São Paulo (SP), a Irmandade do Rosário dos Homens Pretos remonta ao ano de 1711, sendo que a Igreja do Rosário, o centro de todas as atividades da Irmandade, foi construída entre 1725 e 1750, uma data imprecisa e alvo de controvérsias (MORAES, 2017). A Igreja foi edificada no então subúrbio da cidade, uma vez que o Largo do Rosário era descontínuo à Sé, ao Pátio do Colégio e seus arredores. Para além dos esforços mobilizados pela edificação propriamente dita, a Igreja e a Irmandade foram dinamizadoras de encontros e sociabilidades negras no contexto:

> Além do edifício onde estava a igreja, a Irmandade tinha como propriedade o cemitério em que membros eram enterrados, este localizado ao lado da igreja, e também os casebres, pequenas casas e quartos onde passaram a morar negras e negros livres. Toda esta área, largo da igreja e adjacências era um espaço de intensa circulação da população negra na cidade, era comum a presença de vendedoras de tabuleiro como já citado. (MORAES, 2017, p.23)

Num contexto de políticas racistas e eugenistas, de "modernização" da cidade que se queria europeia, a Igreja do Rosário foi demolida e reconstruída, posteriormente, no Largo do

Paissandu. Este fato, datado da primeira década do século XX, mudaria o nome do Largo do Rosário para Antônio Prado. A análise de Moraes (2017), mobilizando toda a violência deste processo, entre apagamentos e ressignificações, lega elementos relevantes para se pensar a história negra de São Paulo pré-século XIX. Cumpre enfatizar que as possibilidades abertas pelas sociabilidades no entorno da Igreja e pelas atividades da Irmandade potencializaram uma rede, envolvendo pessoas em condição de escravidão, libertas e aquilombadas. O excerto a seguir elucida nesse sentido:

> O exercício destes negros e negras nos mais diversos ofícios que caracterizou a escravidão urbana na cidade, as negras de tabuleiro, lavadeiras, os negros que circulavam carregando água entre os chafarizes e as casas, os vendedores de ervas para práticas curativas, possibilitou o estabelecimento de redes de sociabilidades, assim como recriou laços entre estes mesmo estando na condição de cativos, colocando-os inclusive enquanto sujeitos ativos na contramão deste sistema. As articulações entre escravizados fugidos e quilombolas, por exemplo, era uma das ações realizadas por conta destas redes. (MORAES, 2017, p.18)

Considerando as intenções deste tópico, voltadas aos batuques na cidade de São Paulo durante o século XIX, as sociabilidades descritas pela autora não perpassam o aspecto sonoro e musical especificamente, contudo o arranjo elucidado permite formular a hipótese de sua realização. Ademais, o elo de tambores, canto e dança relacionado às Irmandades Negras, pode ser também elucidado a partir da Irmandade do Rosário dos Homens Pretos de Penha de França, no território que atualmente compreende a Zona Leste da cidade.

Também assumindo imprecisões de data, Silva (2018) contextualiza o início da atuação da Irmandade da Penha no ano de 1755, sendo a construção da Igreja do Rosário iniciada na primeira década do século posterior e concluída em 1808. Na área central do bairro, próxima à Igreja de Nossa Senhora da Penha, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos da Penha de França também aglutinou atividades de outra Irmandade, já no século XX: a Irmandade de São Benedito, atuante após 1930. Por esse motivo, é também conhecida popularmente como Igreja de São Benedito.

Silva (2018) se dedica, entre outros processos, à análise das existências negras que compuseram a formação da Penha de França a partir do cotidiano no entorno da Igreja do Rosário e das atividades mobilizadas pelas Irmandades. Abarcando a totalidade do século XIX e início do posterior, sua densa pesquisa, em muito amparada em relatos familiares, elucida sobre laços de vizinhança e sociabilidade negra, articulados nos momentos festivos no Largo, no universo do trabalho (pedreiros, curandeiros, parteiras, aguadeiras, inspetores, etc.), nas jogatinas, no comércio de tabuleiros, nas festas dos quintais das famílias negras

penhenses, no futebol, entre outras dinâmicas. Importante frisar as musicalidades permeadas nesse processo, como os sambas e batuques de quintal, os grupos regionais, os músicos de quermesse e, posteriormente, o cordão carnavalesco do bairro: o "Desprezados da Penha".

Os batuques realizados nos quintais ganham relevo nesse sentido, por serem contextualizados por Silva (2018) como sendo precedentes aos primeiros cordões carnavalescos negros da cidade. Considerando que a formação dos cordões e o intercâmbio das famílias negras advindas do interior, supracitado, desdobraram-se mais intensamente após as primeiras décadas do século XX, esses encontros de batuqueiros como Barnabé, Carijó, Palhaço e Benedito Macuco (SILVA, 2018), nos terrenos adjacentes às casas de famílias negras penhenses, próximas ao Largo do Rosário, elucidam sobre o elo de tambores, canto e dança que já emergia nos "arredores" de São Paulo durante o século XIX. Pela sua localização, inclusive, a Penha e seus festejos cumpriram papel aglutinador do afro-catolicismo popular semelhante às festas de Pirapora, Santana do Parnaíba e demais cidades interioranas, desdobrando-se numa Penha até então descontínua à área urbanizada da capital.

Esses "batuques de quintal", também presentes em outras regiões da cidade, conforme atesta a obra de Von Simson (2007), expressam contingências relevantes dos arranjos que viriam a conformar o samba feito na cidade após o século XX. Outra manifestação relevante, nesse sentido, foram os caiapós, estes mais relacionados à gênese dos folguedos carnavalescos negros, de São Paulo (VON SIMSON, 2007, p.96). Segundo a autora:

> Os caiapós eram um auto dramático, em forma de dança, que narrava a história da morte de um pequeno cacique indígena, atingido pelo homem branco, que conseguia voltar à vida graças à arte do pajé, para alegria e regojizo da tribo. Buscando denunciar a repressão sofrida pelos brancos escravocratas, os negros pobres da São Paulo dos séculos XVIII e XIX, nesta manifestação, ressaltavam o caráter repressor dos portugueses, ao mesmo tempo que simbolicamente o sobrepujavam pelas artes dos próprios dominados.

O sofrimento denunciado pelos caiapós, unindo então dois grupos minorizados pela colonização, era realizado nos entremeios das "pomposas procissões coloniais", demonstrando um consentimento datado, que segundo a autora, se justifica pela intensidade deste arranjo de dança e também de percussão e canto: "Apesar de protagonizada pela população pobre e negra da cidade, a manifestação era aceita por sua função atrativa, pois, com seus instrumentos de percussão, chamava e reunia o povo para ver suas procissões". (VON SIMSON, 2007, p.97). Entre concessões e negações, os caiapós foram banidos dos eventos religiosos nos fins do século XIX, deixando, contudo, suas referências para os folguedos carnavalescos negros que floresceriam em São Paulo (SP).

Uma vez realizado esse movimento temporal, a presente discussão retorna, então, a transição para o século XX e sua primeira metade. Cumpre destacar, sobre este contexto "moderno", duas formas de expressão que demarcam os arranjos de tambor, canto e dança da capital paulista: a tiririca e a batucada dos trabalhadores, ambas articuladas com bastante densidade, tanto social quanto territorialmente.

2.3.4. Instrumentos de trabalho, instrumentos de batucada[88]

Von Simson (2007, p.102) contextualiza essas práticas, tratando da então "periferia semi-rural" de São Paulo[89], territórios negros onde "[...] se encontravam 'bambas de pernada', provenientes de vários pontos da cidade para jogar 'tiririca' (espécie de capoeira, mais rudimentar, muito praticada em São Paulo) e para cantar sambas".

Os sambas citados por Von Simson (2007), atrelados à prática da tiririca, desdobravam-se tendo como elemento rítmico as batucadas realizadas a partir dos instrumentos de trabalho, registro inequívoco da criatividade e do potencial polirrítmico nos corpos negros (AZEVEDO, 2018). Vinculando os trabalhadores negros e seus objetos laborais - principalmente as caixas de madeira, relacionadas ao ofício de engraxate ou de carregador – esses arranjos percussivos potencializavam sociabilidades relevantes ao samba paulistano. A obra de Santos (2015, p.13), elucida esse processo, abordando a relevância de duas praças situadas no atual Centro de São Paulo, cujas dinâmicas propiciavam o encontro e a imbricação entre os bambas de pernada, praticantes da tiririca e as referidas batucadas, a partir da década de 1920: "Em roda, os engraxates ambulantes se reuniam em qualquer esquina da região central, principalmente na Praça da Sé e no Largo do Correio, para cantarem ao som do ritmo produzido nas suas caixas, latinhas e escovas".

O fragmento elencado das memórias de Seu Carlão do Peruche, também elucida sobre essas manifestações:

> Aprendi a tocar percussão ainda com doze, treze anos, no meu tempo de engraxate na Praça da Sé. Criança aprende fácil. Eu via e comecei a acompanhar os outros meninos a fazer marcação de ritmo, a batucar diferentes sons com a caixa de engraxate e com a lata de graxa. [...] A gente engraxava até umas seis da tarde, quando escurecia, e depois fazia batucada e jogava tiririca. Foi lá que eu conheci

[88] O/a leitor/a nota a adoção do termo batucada nesse momento, remetendo ao processo de urbanização dos batuques rurais e reverberação nas batucadas "modernas", no espaço urbano em transformação, conforme citado anteriormente. Antes de alcunhar uma distinção estrita, trata-se da expressão de um movimento espaço-temporal e as contingências dos lugares de realização, fio condutor dessa tese.

[89] Mesmo fazendo menção à ruralidade, as periferias que autora cita correspondem às adjacências do Centro, ou seja, descontinuidades em relação à área urbanizada, a "cidade" daquele contexto.

> amigos que levei para a vida inteira: Toniquinho Batuqueiro, Germano Mathias e o falecido Pato N'Água. (BARONETTI, 2019, p.48)

Cumpre enfatizar, nesse sentido, que o samba e os agrupamentos carnavalescos paulistanos também incorporaram o legado dessas formas de expressão - a tiririca e a batucada dos engraxates e carregadores - reunindo os saberes de diversas pessoas, das quais se destacam alguns referenciais do samba de São Paulo (SP), como aquelas citadas por Seu Carlão (Toniquinho, Germano, Pato n'Água). Encontros que envolviam, ademais, nomes como Geraldo Filme e Inocêncio Mulata (relacionados à prática de tiririca e batucadas no Largo da Banana), Alberto Alves da Silva, o Seu Nenê de Vila Matilde (relacionado à prática de tiririca e batucadas no Largo do Peixe), e Sebastião Amaral, o "Pé Rachado" (relacionado às batucadas e tiririca nas praças do Centro). A partir de depoimentos cedidos por duas dessas referências, Santos (2015, p. 137) amplia esse elenco de bambas paulistanos, afirmando que: "Toniquinho e seu Carlão se recordaram de alguns sambistas e jogadores de tiririca, boa parte deles da região da Barra Funda: 'Guardinha Boca-Larga', 'Cafezinho', 'Jarrão', 'Mendião', 'Funga' e até uma mulher, fato pouco comum, apelidada de 'Joana pé-de-violão', que também morava no bairro da Zona Norte".

O registro desses nomes, bem como de outras pessoas anteriormente citadas, demarca uma questão relevante no entendimento desta tese, que envolve a identificação de figuras menos conhecidas do "mundo do samba", ampliando assim o repertório de conhecimentos e saberes acerca dos/as sujeitos/as realizadores/as do samba paulistano. Ao/a leitor/a, destaca-se que esse elenco de sambistas "menos renomados", por assim dizer, vai ser bastante mobilizado no capítulo seguinte, tratando das batucadas de beira de campo. Outra questão importante, derivada da obra de Santos (2015), é que mesmo sendo recorrentemente associada à cidade de São Paulo, a forma-musical e as práticas da tiririca guardam, segundo análise do autor, influências do batuque baiano e da pernada carioca. Ademais, boa parte dos jogadores e batuqueiros citados é oriunda de outros Estados. Trata-se de mais uma forma de elucidar a ênfase no sentido multidirecional do samba, contrapondo-se à ideia de "essência".

Os caminhos traçados até aqui, nos tópicos da seção 2.3, possibilitam constatar, em síntese, que o que o samba paulistano: a) reverbera a confluência de elementos advindos do interior (samba de bumbo, samba lenço, tambu e jongo, principalmente), no contexto da mobilidade negra para a capital e dos festejos católicos (início do século XX); b) reverbera, também, os batuques que já se realizavam na capital anteriormente, como os batuques dos quintais, as musicalidades da sociabilidade negra promovida pelas Irmandades e os caiapós;

c) reverbera, por fim, elementos criativos e de certa singularidade, demarcados pelos encontros de tiririca e pela batucada dos trabalhadores.

Esta síntese é necessária para dialogar mais detidamente com o carnaval, enfocando os cordões carnavalescos e, posteriormente, as escolas de samba, agrupamentos que permitem compreender os espaços de criação do samba-enredo em São Paulo. Vertente relacionada a amplos arranjos rítmicos percussivos - as chamadas baterias - acaba por ser aquela que tece maiores relações com as batucadas de beira de campo, enfoque desta pesquisa.

Este percurso de discussão não foi calcado numa linearidade cronológica e, certamente, os agrupamentos carnavalescos dos cordões foram contemporâneos, em determinados intervalos, às manifestações citadas nos tópicos anteriores.

2.3.5. *Minha gente saia fora / da janela e venha ver / o Grupo da Barra Funda / está querendo aparecer* [90]

Tratar dos cordões carnavalescos de São Paulo (SP) significa tratar do carnaval negro (VON SIMSON, 2007; SILVA, 2018). Mais precisamente, significa tratar dos territórios negros em São Paulo (SP) das primeiras décadas do século XX, dando enfoque aos lugares onde as referências culturais se realizam, entre práticas e significações. Nos parágrafos anteriores, um conjunto de bairros e praças foi citado, expressando a importância dessa dimensão espacial para o elo de tambores, canto e dança. Uma relevância que é o fio condutor desta tese em sentido amplo, ou seja, a relevância do lugar.

Mas a realização da cultura popular negra de São Paulo (SP) não ficou restrita aos bairros citados até aqui e deve ser entendida na chave das mobilidades e fixações desta população em toda a cidade, diante da urbanização. Para tanto, cumpre aprofundar a noção de "territórios negros", citada por Von Simson, 2007, e dialogar esse entendimento ao processo de implosão-explosão da cidade. Em suma, traçar um panorama dos territórios negros paulistanos do início do século XX, para então compreender os arranjos sociais que fundamentaram os cordões carnavalescos.

Nesse sentido, o conceito de micro-áfricas paulistanas (AZEVEDO, 2016) é elucidativo e novamente mobilizado. Nos termos do autor, envolve "[...] olhar para a metrópole sob o prisma da diferença" (AZEVEDO, 2018, p.50), fazendo eco ao processo de segregação socioespacial de cunho racista e à experiência espacial racializada, que foram colocadas no capítulo anterior, em debate com Santos (2012). Em suma, para Azevedo (2018, p. 50): "As

[90] Marcha composta por Dionísio Barbosa - Grupo Carnavalesco Barra Funda (1914).

microáfricas consolidaram uma geocultura, transgredindo o esquadrinhamento do espaço urbano como projeção europeia, como se pode notar nos rastros culturais negros detectados por Olga Rodrigues Von Simson, na sua pesquisa sobre o carnaval em São Paulo". Avançando em sua elucidação, o autor afirma que: "[...] me parece pertinente a afirmação da existência das microáfricas como discrepâncias culturais que se *disseminaram pela cidade*, do centro à margem, do oeste ao leste, do sul ao norte, configurando assim uma metrópole negra. (AZEVEDO, 2018, p.51 *grifo nosso*)

O trecho grifado, ou seja, o sentido da disseminação da população negra e suas expressões culturais, em diversos arranjos, podem ser dimensionados por meio do elenco de um conjunto de bairros populares que se formaram em São Paulo, reunindo o contingente de famílias negras que foram expulsas do centro a partir do pacto capital-Estado (principalmente no âmbito do setor imobiliário), conforme foi esmiuçado no capítulo 1. Nessa chave, identificam-se bairros predominantemente negros, bem como lugares específicos destes bairros em que suas sociabilidades e expressões culturais se realizavam. Considerando esses arranjos, Azevedo (2018, p.50) elucida sobre esses lugares e, em sua abordagem, mobiliza o sentido da música afro-diaspórica:

> Em regiões distantes do centro histórico, comunidades de negros e suas práticas sociais se formaram no antigo Bosque da Saúde, em Pirituba e no Quilombo do Jabaquara. Rastros de uma São Paulo negra que inibem qualquer pretensão de afirmar que os negros daqui não sabiam nada de samba, de festa e de reza. Culturas musicais e religiosas irrigadas e hidratadas pelos valores culturais afro-atlânticos. A África religiosa e musical estava em toda parte: vissungos, orixás, jesus e outros santos. No campo musical, a presença triunfante dos tambores perpetuando a memória dos ritmos cruzados africanos (polirritmia). Concreta e simbolicamente, a África musical e religiosa era tomada como ponto de partida e chegada. De modo que os negros persistiram com sua memória nas ruas, esquinas, avenidas, becos e vielas. Uma parte da metrópole que se queria negra por meio da reza, do carnaval, da música e da dança.

Considerando o potencial destes processos, os bairros destacados no excerto podem ser acrescidos de outros exemplos, desde os já citados nos tópicos anteriores, a outros como Cruz das Almas e Catimbó (no atual Distrito da Brasilândia), Nossa Senhora do Ó, Casa Verde, Parque Peruche, etc. Esse conjunto de bairros listados contemplam os exemplos mais recorrentes nas bibliografias, ainda que todo exercício de listagem seja um tanto inconcluso e passível de adendos, conforme essa tese vem enfatizando. Assim, em pesquisas como Domingues (2000), Dozena (2012), Silva (2018), Marcelino (2007), entre outras, demais bairros podem ser apreendidos.

De todo modo, esse momento da discussão propõe enfatizar que as micro-áfricas podem ser relacionadas à chave da especulação imobiliária, da provisão de moradia e do baixo custo dos terrenos, conforme colocado pelo percurso teórico-metodológico de uma geografia urbana marxista-lefebvriana, desenvolvida no capítulo 1. Cumpre destacar, contudo, que essa lógica econômica é apenas uma face de seus múltiplos conteúdos. As micro-áfricas expressam a apropriação e resignifcação desses lugares, bem como os movimentos, um universo criativo que teceu redes, contrapartida à colonialidade, engendrando conteúdos africanos e afro-brasileiros à cultura popular paulistana, a partir dos valores comunitários.

A trajetória de vida e moradia da família de Seu Carlão do Peruche - da Barra Funda à Bela Vista (Bixiga), passando pelo Bosque da Saúde, até chegar ao próprio Parque Peruche, na Zona Norte - permite elucidar as micro-áfricas paulistanas nesse sentido processual, como se apreende do seguinte fragmento de suas memórias.

> Morei na Barra Funda até uns doze anos e depois meus pais se mudaram para a Bela Vista, na Rua Manoel Dutra. Ficamos ali uns dois anos. E naquela época a rivalidade entre os dois bairros negros era enorme. (...) Na Rua Manoel Dutra, minha família morava em um cortiço. Mas aí já tinha vindo as leis trabalhistas do Getúlio Vargas e meu pai nos levou para morar em uma casa mesmo, com entrada e quintal próprio na região do Bosque da Saúde, onde conheci a Flor do Bosque, que tinha acabado de ser criada. (BARONETTI, 2019, p.42-43)

A menção ao governo varguista permite contextualizar o movimento da família em questão ao processo de explosão da cidade. Momento em que a provisão privada de moradia passou a se pautar em loteamentos distantes, por vezes ilegais, embriões do processo de consolidação da ideologia da casa própria. Isso é enfatizado em fragmento subsequente, quando Seu Carlão trata de sua chegada à Zona Norte, relacionada à aquisição de terrenos pela Frente Negra Brasileira, nos meados do século XX:

> Eu estava morando aqui na Zona Norte desde o início dos anos 1950. Não só eu. Mudou para a região do Parque Peruche toda uma turma que me acompanhava e que eu saía na Lavapés e em outras escolas. Desde os anos 1930, que a Frente Negra passou a comprar terrenos por aqui, muitos negros vieram prá cá. (BARONETTI, 2019, p.57)

Desses movimentos, depreende-se um fluxo (não-linear) de fixação e mobilidade da população negra, que ainda se vislumbra nas periferias da metrópole contemporânea. Os distritos da Zona Noroeste, analisados no capítulo 1, figuram como exemplos significativos deste processo, principalmente Jaraguá, Brasilândia, Perus e Anhanguera (considerando o recorte elencado), onde a população negra é numerosa e os lugares de sua sociabilidade - ruas,

praças, quadras, bares, residências e quintais -, sugere a interpretação das micro-áfricas paulistanas em sua contemporaneidade.

Em termos de formas de expressão da cultura, o primeiro quartel do século XX se revela em diversas manifestações: bailes, irmandades, clubes, festas e eventos, como foram citados. Deste escopo, esse tópico avança no sentido de enfocar os cordões carnavalescos. Agrupamentos fundantes para o universo do carnaval paulistano, que guardam intrínsecas relações com os times de futebol varzeano.

Sem desconsiderar os encontros de tambores, canto e dança elucidados nas seções anteriores, as sociabilidades impulsionadas a partir dos cordões podem ser consideradas as maiores dinamizadoras do samba urbano paulistano a partir do primeiro quartel do século XX e adentrando sua segunda metade. Entrelaçando-se em diversas teias de encontros e eventos, o universo do carnaval é chave para entender o samba da cidade tornando-se metrópole, seja do ponto de vista dos sambas realizados nos e para os agrupamentos (como as marchas sambadas, os sambas marchados e, posteriormente, os sambas-enredo), ou do ponto de vista da articulação das sonoridades e musicalidades potencializada por tais folguedos, o que mobilizou uma teia de compositores/as, batuqueiros/ritmistas, cantoras/as e realizadores/as do samba em sentido amplo, transcendendo então os próprios festejos carnavalescos.

A obra de Von Simson (2007) é adotada como referência para elucidar o advento dos cordões carnavalescos nos "redutos espaciais negros de São Paulo". Enfocando na Barra Funda, Bexiga e Glicério, sua pesquisa destaca o caráter cíclico de eventos festivos das comunidades na primeira década de século XX: "Foi certamente essa vivência festiva, repetida anualmente, que permitiu à população negra paulistana elaborar seus folguedos carnavalescos, com base em espaços urbanos que lhe eram próprios, em grupos musicais e em experiências profano-religiosas anteriores". (VON SIMSON, 2007, p.102)

Para além dos caiapós supracitados, já rarefeitos nesse período, os cordões demarcam a gênese e a consolidação do carnaval negro na cidade de São Paulo. Consolidação alcançada pela criatividade e organização dessas comunidades, que partilhavam da intenção de mostrar sua arte e referências culturais à cidade durante o carnaval. Consolidação alcançada, também, pela conquista espacial e afirmação cultural (VON SOMSON, 2007), uma vez que figurava todo um arranjo de políticas urbanas racistas, um cotidiano de segregação, de perseguições e, inclusive, de um carnaval branco, este já legitimado e exaltado, em outros bairros.

Os cordões transcenderam essas barreiras, entrecruzando a cidade, apropriando-se do centro, encantando a imprensa e, com o passar dos anos, envolvendo toda a população paulistana apreciadora de carnaval, mesmo os grupos não-negros, que se tornaram entusiastas

dos folguedos, ainda que não participassem com protagonismo de seus arranjos. Dozena (2012, p.55), em diálogo com Moraes (2000), destaca, nesse sentido, que "[...] o samba na cidade de São Paulo assumiu sua real face urbana nos cordões carnavalescos, como expressão própria da população negra, que manteve contato com diversas experiências culturais do início do século na capital paulista e em regiões próximas".

Um tema exaltado e representado por fantasias e, posteriormente, e por pequenas alegorias. Uma evolução coreografada, entremeando elementos afro-diaspóricos e elementos mais disciplinas, inspirados nas procissões católicas, paradas e desfiles militares. Uma *performance* coletiva, ritmadas pelas marchas-sambadas e realizadas por balizas, batedores, mestre de cerimônias, músicos, corte, pastoras, bateria e apitador. Um estandarte, o símbolo maior. Em síntese, o cortejo carnavalesco dos cordões negros pode ser assim expresso. Arranjo que deriva de um verdadeiro caleidoscópio cultural (VON SIMSON, 2007), brevemente situado nos parágrafos a seguir.

Das múltiplas referências culturais que confluíram nos cordões destaca-se, inicialmente, a urbanização dos batuques rurais, esmiuçada anteriormente. As festas realizadas por Tia Olímpia, mãe do baliza Odilon, ambos/as pertencentes ao Cordão Campos Elíseos são elucidativas deste legado. Em terreno adjacente à sua casa, na Barra Funda, e também na Vila Santa Maria, a família celebrava o Treze de Maio, "[...] numa festa que incluía tambu, samba-lenço, cururu, craviola e muitas comidas típicas". (VON SIMSON, 2007, p. 101). Cumpre destacar que não se trata de uma situação pontual, visto que tais batuques e sambas "de quintal" eram recorrentes em demais redutos negros da cidade, donde emergiram outros cordões, como o caso do Desprezados da Penha, supracitado. Ademais, o contato com esses referenciais se dava pelas excursões rumo aos festejos católicos do interior. O Grupo Carnavalesco Barra Funda foi, quiçá, a marca maior desse contato, não apenas por deslocar-se recorrentemente para esses festejos, mas também por neles se apresentar, em forma de cortejo. Contudo, as bibliografias registram esse intercâmbio como parte das atividades de todos os cordões da capital (VON SIMSON, 2007).

Os cordões paulistanos também reproduziram e ressignificaram elementos performáticos advindos das procissões e desfiles militares. A exímia organização dos desfiles em fileiras, a disciplina regida por apitadores e mestres de cerimônia, a figura dos balizas e batedores (com função tanto performática quanto defensiva) e a sonoridade das marchas-sambadas exemplificam tais influências. Enquanto registro, essa confluência é recorrentemente atribuída a Dionísio Barbosa, fundador do Grupo Carnavalesco Barra Funda, o primeiro da cidade, em 1914. Dionísio vivera no Rio de Janeiro, onde tomou contato com

tais desfiles e bandas militares, sustentando assim a hipótese de ter sido o principal incorporador destes elementos, conforme se entende na bibliografia. Sem intenção de precisar este feito, essa tese salienta para a possibilidade de estes elementos terem sido confluência, também, de referenciais trazidos por outros sujeitos, dado o caráter numeroso e de crescimento progressivo dos cordões na primeira metade do século XX.

O caleidoscópio cultural dos cordões recebeu, também do Rio, as influências dos ranchos e cordões cariocas, expressões do carnaval negro daquela cidade que reverberavam na mídia daquele contexto. Além dos encontros pessoais entre sambistas de São Paulo e Rio de Janeiro, o carnaval carioca dava passos mais largos de consolidação e reconhecimento, inclusive institucionalizado na década de 1930, ganhando assim notoriedade que, mesmo com os limites dos meios de comunicação, reverberavam nos agrupamentos paulistas.

Exaltando a força do lugar, onde as referências culturais se entrecruzam e se realizam, trazendo sempre alguma singularidade às expressões culturais, essa tese entende que a articulação destas influências culturais dos cordões se desdobrou de modo variado em São Paulo (SP), podendo ser exemplificada a partir de cada "parte" que conformava o cortejo e elucidada na totalidade do desfile. Para dialogar mais especificamente com o percurso desta pesquisa, voltado às batucadas de beira de campo, será dado enfoque no aspecto musical dos cordões, principalmente em relação às marchas sambadas e às baterias.

Sintetizando bibliografias como Dozena (2012), Moraes (2000), Silva (2018), Von Simson (2007) e Mestrinel (2009), é possível sintetizar que os cordões carnavalescos tocavam samba e choro, sendo esse samba uma versão bastante influenciada pelas bandas marciais, o que é recorrentemente entendido como marchas-sambadas. No desfile, os músicos se posicionava no centro do cortejo, após os balizas, os batedores, o estandarte e a corte. A instrumentação era formada por violões, cavaquinho, clarinete, flautim, saxofone, pandeiros e chocalhos, conformando uma banda musical apartada da bateria. Esta vinha ao final do cortejo, após o grupo de pastoras, e era formada por surdo, bumbo e caixa, basicamente.

A banda dos cordões era formada por músicos populares negros que transcendiam o universo do carnaval. Essas musicalidades são caudatárias do regional, do choro, da polca, das serenatas, das quadrilhas, marchas, entre outros gêneros e expressões musicais que se realizavam nos bailes e redutos negros de São Paulo (SP). Os cordões foram, nesse sentido, impulsionadores das carreiras profissionais destes músicos, muitos deles advindos de bandas municipais do interior do Estado. (VON SIMSON, 2007)

Importante destacar que os temas exaltados pelo cortejo - enfocando nacionalidades e profissões entre as décadas de 1910 e 1930 e destacando temas históricos nacionais após 1940

-, não se convertiam necessariamente em composições dessas bandas. Essa conexão era praticamente inexistente, sendo que se cantavam exaltações aos próprios cordões (como a que intitula esse tópico) e também bases musicais já difundidas nos clubes e rádios. A real vinculação entre a canção e o tema do cortejo, ou seja, o samba-tema e o samba-enredo, só se tornariam consolidada após a institucionalização dos desfiles, na década de 1960.

Contudo, as contingências e gradativas transformações das marchas-sambadas e dos arranjos percussivos que as acompanhavam conformaram, sem dúvida, elementos significativos para o samba-enredo das escolas de samba e suas baterias, reverberando, portanto, nas batucadas de beira de campo.

A formação das baterias cordões com os instrumentos supracitados (surdo, bumbo e caixa) é sugestiva para se pensar esse processo de continuidade e transformação, de modo articulado. A presença do bumbo demarcava o lugar inconteste das matrizes advindas dos batuques rurais, enquanto os surdos e caixas demarcavam uma inserção mais moderna na instrumentação, ainda que, como destaca Von Simson (2007), a utilização das barricas de sabão, banha ou azeitona, bem como o couro de cabrito (curtido pelos integrantes), os cipós e tarraxas (para afinação), eram processos recorrentes entre os cordões, aproximando a realização desta manifestação urbana à feitura, o trato e o saber-fazer dos tambores nos batuques rurais.

Surdo, bumbo e caixa, acompanhados ocasionalmente de chocalhos e pandeiros, imprimiam então uma batida pesada, profunda e bem marcada, que sustentava o ritmo de todo o desfile. O "peso" das marchas-sambadas, como influência do samba de bumbo (ou samba rural paulista) é um entendimento praticamente unívoco entre os estudos do samba paulistano, reverberando em todas as obras citadas anteriormente nessa seção. É certo que a oficialização dos desfiles e a transição dos cordões para as escolas de samba traria mudanças significativas, em termos de pulsação, afinação dos instrumentos agudos, batidas de caixa, etc. No entanto, a instrumentação - bumbo, surdo e caixa - e sua função do arranjo rítmico no folguedo, permite identificar relações notáveis com os "pedais" das escolas de samba, conforme citado na Introdução dessa tese e, também, com o modo como se organizam as batucadas de beira de campo, até hoje. O aprofundamento da análise sobre tais batucadas, no capítulo posterior, permitirá ao/à leitor/a enfatizar essa questão.

Também se faz relevante uma reflexão sobre as marchas-sambadas, pois a estruturação enquanto "marcha" poderia demarcar certo distanciamento em relação ao ritmo das futuras escolas de samba e do samba paulistano como um todo. Mestrinel (2009) aborda as nuances de samba e marcha no contexto e a prevalência de um sobre o outro de modo variável no

ritmo. Mestre Divino, que também referencia a obra de Mestrinel (2009) posiciona-se sobre essa imbricação, defendendo o lugar do samba:

> Muita gente chama esse ritmo dos cordões de marcha sambada. Presta atenção, nunca houve marcha sambada. O que há é samba marcheado. Era uma samba mais pesado. É melodicamente o compasso mais alongado. A gente tem que falar assim porque, em primeiro lugar, vem o samba. (BARONETTI, 2015, p.220)

Os argumentos do mestre e batuqueiro sinalizam mais uma entre diversas ponderações que marcam os processos de transformação das culturas populares, das quais se pode mobilizar um percurso frutífero, no sentido das possibilidades e singularidades, ao invés de escolha restritiva de um caminho ou outro. Entre marchas-sambadas e sambas-marchados, fato é que, sem dúvida, a oficialização dos desfiles carnavalescos na década de 1960, aglutinadora de posturas político - institucionais e também de interesses econômicos, traria mudanças definitivas nesses arranjos rítmicos (MESTRINEL, 2009). E também parece ser inconteste o fato de que, mesmo as escolas de samba que se intitulavam como tal, antes da padronização dos desfiles, tais como Nenê de Vila Matilde, Unidos de Vila Maria, Unidos do Peruche e Lavapés, traziam em suas baterias diversas referências do ritmo dos cordões e incorporando, inclusive, elementos de sopro que as bandas musicais dos cordões traziam para o carnaval de rua. Em suma, é possível novamente sinalizar para um entendimento recorrente nas bibliografias sobre o tema, de que o ritmo que embalava os primeiros sambas-enredo das escolas muito se assemelhava ao dos cordões.

Muito se poderia ter tratado, neste debate, acerca dos demais elementos e práticas que envolviam os cordões carnavalescos. Como dito, a opção foi destacar o aspectos de suas sonoridades e fazeres musicais, ainda que aspectos estéticos, cênicos, políticos, conflituosos e territoriais poderiam se imbricar a este destaque. A presente discussão alcança, então, uma baliza temporal de extrema importância para todo um conjunto de expressões culturais populares negras de São Paulo. Assim como a discussão do primeiro capítulo identificou momentos da produção do espaço e processos expoentes que demarcaram os movimentos e transformações do futebol varzeano em São Paulo (SP), em seus múltiplos arranjos e processos de significação, o mesmo pode-se dizer acerca da institucionalização do carnaval em 1967/68, para todo o "mundo do samba", no sentido mais abrangente que essa nomenclatura popular possa ter. Momento fundamental que leva determinadas narrativas a ponderar a validade do samba paulistano como patrimônio imaterial e que teria sido o marco da diluição das matrizes do samba paulistano.

Para passarmos a esse denso debate, engendrando o posicionamento desta pesquisa, cumpre demarcar, primeiramente, os encontros entre os sambas urbanos mencionados até o momento e a festa do futebol varzeano. Uma relação intensa e seminal para dezenas de agrupamentos carnavalescos, da primeira metade aos meados do século XX.

2.3.6. Cordões carnavalescos e sociabilidades varzeanas enredando a cidade

A compreensão do futebol e do samba como expressões culturais populares, desenvolvida no início deste capítulo, assenta a elucidação que se pretende nesse tópico, mais voltado ao primeiro quartel e os meados do século XX, principalmente pontuando a importância dos times de futebol de várzea para a formação dos cordões carnavalescos.

Importante frisar que os laços promovidos pelos times de futebol foram relevantes e articulados às demais formas de associativismo negro na São Paulo daquele contexto, conforme elucidados em diversas passagens anteriores. Os times da comunidade negra surgiram no mesmo contexto em que a febre do futebol popular ganhava São Paulo, principalmente nos redutos operários e de menor renda. Centenas de times e campos emergindo e demarcando um fazer coletivo que, quiçá, tenha sido aquele com maior potencial de congregar a população negra e branca pobre no primeiro quartel do século XX.

O que não minimiza o fato de terem existido, naquele contexto, diversos times formados exclusivamente por brancos e também aqueles exclusivamente por negros conformando inclusive disputas e redes próprias (SILVA, 2018). Não se minimiza, ademais, o fato de que a sociedade racializada e o racismo tenham se manifestado nos âmbitos do futebol popular, clubístico e profissional, com a perversa marca de tolhir a presença de jogadores e torcedores negros nos dois últimos, até a década de 1940. De modo geral, Flor da Penha, São Geraldo, Cravo Vermelho, Sul Africano, 28 de Setembro, Esporte Onze Gallos Pretos, União Futebol Clube, Grêmio Barra Funda, Marujos Paulistas, Club Atlético Brasil, Caveiras de Ouro e Vitória Paulista expressam times negros formados como contraposição ao racismo permeado nas práticas do futebol em São Paulo (SILVA, 2018 *apud* DOMINGUES, 2015).

Por sua intensa vinculação à vida de bairro, as sociabilidades dos cordões e times varzeanos se entremeavam. Na Barra Funda, os salões alugados que funcionavam como lugar de realização, organização e encontro do Grupo Carnavalesco Barra Funda (Cordão Camisa Verde), eram também cedidos ao pessoal do São Geraldo, time varzeano do bairro que promovia bailes para arrecadar fundos. (VON SIMSON, 2007). A Barra Funda, que já contava com o Camisa Verde e o Campos Elíseos, veria surgir, anos depois, o Geraldino,

cordão derivado do time de futebol São Geraldo. Seu Zezinho da Casa Verde, que pertencia ao agrupamento futebolístico, "[...] decidiu organizar um cordão reunindo seus companheiros de jogo, outros conhecidos e a família de sua esposa, que era numerosa e profícua em bons sambistas". (VON SIMSON, 2007, p. 206).

Tais imbricações posicionam o processo de transformação territorial do bairro pelos afro-paulistas, conferindo novas marcas ao lugar, até então constituído por brancos italianos e portugueses (AZEVEDO, 2006, p.53). Para o autor: "Mesmo sob o impacto da urbanização, os afro-paulistas interferiram e imprimiram ao território um código que se processual a partir da cultura da música e do futebol".

No mesmo sentido, as sociabilidades da Penha articularam encontros e fazeres coletivos entre os grupos formadores do time de futebol Flor da Penha e do cordão Desprezados da Penha. Ainda que tais agrupamentos não tenham tido uma relação mais estrita de fundação, como no caso do Cordão Geraldino da Barra Funda, as redes e territórios negros do bairro e da região leste demarcam o encontro destes aglutinadores da cultura popular (SILVA, 2018).

Já no Bexiga e suas adjacências, essa articulação vincula legados do antigo Quilombo da Saracura e de dois agrupamentos que viriam a surgir nas várzeas do Córrego Saracura: o Cai-Cai, time de futebol e o Vai-Vai, cordão carnavalesco. O primeiro, realizador de bailes na região e situado na rua Manoel Dutra, reunia grande parte do contingente que viria a adensar o cordão carnavalesco, formado nos anos subsequentes, em 1930. Dona Iracema, presente nessa fundação, relata o processo à Von Simson (2007), demarcando um dos folguedos surgidos no bairro, onde também foi fundado o Cordão Fio de Ouro e o Bloco dos Esfarrapados. Como destaca Azevedo (2006, p.58), o Bixiga possui a marca de ter sido "[...] construído e conquistado pelas pessoas que viviam na várzea do Saracura, um dos lugares preferidos de encontros dos descendentes de africanos para jogar futebol e cantar sambas".

O futebol como obra, como insurgência pelo uso coletivo, se realizava, então, incrementando-se de expressões culturais, como estas concernentes ao samba e aos folguedos carnavalescos. A dinâmica prosseguiu nas décadas posteriores, envolvendo a fundação de diversas escolas de samba.

Ademais, no transcorrer dos levantamentos bibliográficos e empíricos dessa pesquisa, foi possível constatar que esse atrelamento entre samba e futebol varzeano vai muito além da fundação de grupos carnavalescos. Como coloca Dozena (2010, p.122), tratando dessas expressões no Parque Peruche, Zona Norte: "A prática do futebol propicia a sociabilidade entre pessoas de diferentes localidades e segmentos sociais, além de vir acompanhada por grupos de batuqueiros que acompanham seu time, dando cadência ao futebol jogado".

Tal cadência advém do primeiro quartel do século e permeia as transformações da cidade, entre rupturas e continuidades, permanecendo até a contemporaneidade. Trata-se do samba que acompanha o jogo, que o torna algo ritmado, em diversas nuances relacionadas aos bairros, conforme será interpretado, com maior densidade, no capítulo 3, a partir das etnografias realizadas na várzea paulistana. A cadência da beira de campo atraía sambistas, entrecruzando as vivências relacionadas ao carnaval e ao exercício musical (profissional ou amador), advindos de outros espaços de sociabilidade. Um marco relevante dessa atração é tratado por Azevedo (2018, p.87), ao identificar o momento do conhecimento mútuo entre Geraldo Filme e outros importantes sambistas de São Paulo (SP):

> Com Oswaldinho da Cuíca a amizade nascer nos sambas que se faziam à beira de campos de futebol, onde ocorriam as partidas de jogadores amadores. Foi em um desses jogos, no bairro do Tucuruvi, que Geraldo conhece Oswaldinho da Cuíca e os sambistas ligados à escola de samba Unidos do Peruche, como Carlão e Pato N'Água.

Outro fator de extrema relevância, é que os lugares do futebol popular foram, por muitas décadas, um referencial de liberdade e autonomia para as práticas do samba em São Paulo, num contexto de repressão ao samba, nas esquinas, ruas e praças da cidade.

Na obra de Marcelino (2007) encontra-se um arcabouço de depoimentos e narrativas, oriundas de fontes primárias e secundárias, elucidando sobre esse contexto repressivo, entre o primeiro quartel do século XX e os seus meados. Destacamos um trecho da entrevista cedida por Maria de Lourdes Miranda (*apud* MARCELINO, 2007, p. 107-108) pela potência de conteúdos que sua fala expressa, acerca dessa dinâmica de coação de sambistas. Na entrevista concedida em 2001, a sambista do Parque Peruche, conhecida como Lurdê, destaca:

> No começo era problema, a gente ficava nas esquinas fazendo samba, e quando a polícia chegava o couro comia solto, pois um bando de crioulo fazendo barulho não era bem visto, já hoje não, todo mundo quer desfilar no carnaval [...] mas no começo desfilar no carnaval era coisa de maloqueiro [...] pena que hoje o samba não é feito como antigamente. Hoje só se pensa em grana [...] então bons tempos quando a gente apanhava da polícia [...].

Ainda no escopo das entrevistas obtidas pelo autor, a fala de Oswaldinho da Cuíca revela como esse contexto repressivo tinha alguma flexibilidade, quando as práticas do samba se articulavam nos lugares do futebol: "Antigamente ia pra batucá no campo de futebol, onde era tudo permitido, com barrica de surdo, fazendo instrumento tudo improvisado. Desenvolvia o samba ali e até [...] até a noite". (CUÍCA *apud* MARCELINO, 2007, p.110):

Nesses espaços apropriados pelos grupos praticantes do samba, desdobravam-se tramas de significados, legadas pela tríade sonora afro-diaspórica e compartilhados por meio do fazer musical, das sonoridades dos instrumentos e, em sentido amplo, da sonoridade dos lugares. Assim, os lugares do futebol eram articuladores de arranjos rítmicos, de composições, de formas de execução dos instrumentos, de renovadas disposições e organizações dos mesmos. O futebol fazia ascender o samba em roda, abrindo espaço para cantores, violonistas e cavaquinistas, assim como mobilizava também as batucadas de beira de campo, sempre flertando com a experiência desses grupos sociais nos meandros dos grupos carnavalescos.

A trajetória de Mestre Divino, citado no início desta seção, ilustra essa força aglutinadora da várzea se convertendo, inclusive, como lugar de formação e aprendizado. Mestrinel (2009, p.214) descreve essa trajetória, a partir de depoimentos do próprio Mestre:

> Nas batucadas de futebol de várzea teve o primeiro contato com o samba e em 1967 foi levado à Nenê pelo amigo Zoião. Começou tocando "malacaixeta antiga", um repinique grande. Como ele mesmo conta, por um acidente de percurso, acabou tomando conta da bateria da Nenê, de onde saiu para comandar diversas baterias de São Paulo, nas escolas Camisa-Verde-e-Branco, Unidos do Peruche, Leandro de Itaquera, Unidos de Vila Maria, Império da Casa Verde (breve passagem), entre outras. Além disso, Divino fundou a escola de samba União Imperial.

Toda essa dinâmica de vinculação entre futebol de várzea e samba, na capital paulista, foi intensificada a partir da oficialização dos desfiles após a década de 1960 e seus desdobramentos no cotidiano dos agrupamentos carnavalescos, que adotaram progressivamente a intitulação e as formas de organização enquanto Escolas de Samba.

2.3.7. Escolas de samba e sociabilidades varzeanas enredando a metrópole

A década de 1970, período em que a oficialização do carnaval reverberou mais densamente no mundo do samba, foi marcada, também, pelo espraiamento dos lugares do futebol popular, das "várzeas iniciais" às periferias, diante da transformação da cidade em metrópole. Conforme tratado no capítulo 1, este contexto do futebol varzeano pontua uma intensificação do calendário da várzea, o adensamento das competições e encontros entre bairros, inclusive aqueles mais distanciados entre si. Mesmo com a rarefação de campos nas áreas mais centrais, conforme elucidam as cartografias do primeiro capítulo, a festa do futebol de várzea permanecia, formulando novas lógicas, perpassando inclusive elementos de capitalização, midiatização e possibilidades de ascensão ao futebol profissional.

Este tópico se dedica a elucidar a oficialização do carnaval e tecer, num segundo momento, algumas contingências relacionais desse processo na várzea, mais precisamente no que concerne à realização do samba a partir dos arranjos do futebol popular. Uma união que, como tratado no tópico anterior, já estava dada, era potente e pujante. E assim permaneceu.

Os conteúdos dos folguedos carnavalescos abordados no tópico anterior, os cordões, foram profundamente alterados a partir da oficialização dos festejos de momo promovida pelo prefeito Faria Lima, em 1968. Para Von Simson (2007, p. 143), o processo seguiu "[...] o modelo do carnaval carioca, privilegiando assim as escolas de samba, que passaram a receber contribuições mais substanciais".

Ao falar das contribuições, a autora elucida um aspecto (no caso, o financiamento dos desfiles), que faz parte de todo um arcabouço político-institucional formulado entre prefeitura municipal, agrupamentos carnavalescos (os que ainda eram cordões, os que já se intitulavam como escolas de samba e aqueles que passaram a ser fundados como escolas), entidades carnavalescas (como a UESP e, posteriormente, a Liga) e as empresas que assumiram, em determinados contextos, a organização do carnaval, a partir de licitações e/ou decisões arbitrárias do poder municipal. Tal arcabouço será sintetizado inicialmente, para então ser relacionado às mudanças nos elementos do desfile. Mudanças balizadoras para essa tese, uma vez que emerge daí a consolidação do samba-enredo como vertente principal do carnaval paulistano e como vertente principal que passou a estar "na boca do povo" nas beiras de campo da metrópole, enfatizando assim a articulação entre carnaval e futebol popular por meio das batucadas varzeanas.

A menção ao modelo carioca, colocada pela autora, será tensionada ao longo da presente elucidação, reverberando perspectivas que entendem essa transição como um processo dialético, de diversas nuances, e também dialógico, entre os vários grupos sociais envolvidos. A pesquisa de Baronetti (2015) será tomada como referência, nesse sentido, por criticar a ideia de que a oficialização do carnaval e seu "modelo" foram impostos "de cima para baixo", ainda que certamente outras bibliografias também pactuem dessa crítica. Segundo o autor:

> Em 1967, dirigentes de várias agremiações, como Inocêncio Tobias (Camisa Verde e Branco), Pé Rachado (Vai-Vai), Seu Nenê (Nenê de Vila Matilde), Seu Carlão (Unidos do Peruche), Madrinha Eunice (Lavapés) e Xangô (Vila Maria), procuraram os radialistas Moraes Sarmento, Evaristo de Carvalho, Vicente Leporace e Ramon Gomes Portão, que já tinham experiências com transmissão e patrocínio dos desfiles, para uma reunião sobre como obter patrocínios para o carnaval do ano seguinte. Desse encontro surgiu a ideia de formarem uma comissão para solicitar ao

> prefeito de São Paulo, Brigadeiro Faria Lima, um patrocínio da prefeitura para a realização dos desfiles (BARONETTI, 2015, p. 43).

O excerto mais alongado é incorporado nesse momento para situar o mote inicial deste amplo processo de transformações, demarcando, de antemão, que as intencionalidades partiram dos agrupamentos carnavalescos.

Tal desejo derivou das dificuldades que os cordões e escolas passaram, ao longo das décadas precedentes, em termos de estruturação e financiamento dos desfiles. Envolveu, também, o objetivo de valorização de suas práticas por um conjunto mais amplo da sociedade. Até então, os desfiles eram realizados nos bairros-sede dos agrupamentos carnavalescos e também na região central da cidade. As territorialidades dos desfiles eram marcadas, então, pelos vínculos identitários de bairro e pelos organizadores dos concursos carnavalescos, que financiavam prêmios e avaliações, inclusive em outros bairros para além do centro, como Lapa, Água Branca e Ibirapuera. Em linhas gerais, comerciantes locais e veículos de mídia eram os principais financiadores e mediadores desse processo, antes da oficialização. As comunidades que faziam carnaval contavam com estes financiamentos, complementados pelos seus próprios eventos e mecanismos de arrecadação de fundos. Nesse sentido, o mote inicial, supracitado, almejava não apenas o financiamento, mas também a destinação de um lugar oficial para os desfiles, que já enredava São Paulo (SP) com bastante densidade, no curso de sua transformação em metrópole.

A prefeitura municipal respondeu positivamente ao interesse dos agrupamentos carnavalescos, fato que se atribui a um conjunto de motivos. Por meio do Projeto de Lei 7.100 (1967), encaminhado pelo próprio Prefeito Faria Lima, as versões iniciais do financiamento municipal, da arrecadação, do calendário oficial e das organizações do carnaval (com a criação de comissões), foram sinalizadas. O Decreto-Lei 7.348 (1968) oficializou o processo após tramitação, criando a COC (Comissão Organizadora do Carnaval). Posteriormente, em 1970, já na gestão de Paulo Maluf, o decreto 9.051 institucionaliza o carnaval no calendário oficial de eventos da cidade (BARONETTI, 2015). O texto de tais normativas, segundo o autor, já expressava duas dimensões que se tornariam evidentes nos anos subsequentes: primeiro a de que os folguedos carnavalescos de São Paulo eram entendidos em sentido folclórico, sem contemplar suas singularidades e arranjos, com um olhar apartado daquilo que eles realmente realizavam enquanto festa na cidade, desde as primeiras décadas do século XX; segundo o fato de que as normativas explicitam notavelmente a intenção de fazer do carnaval um incremento turístico e econômico para a cidade.

Como as referidas leis e decretos passaram a exigir a existência de uma federação de entidades carnavalescas, com personalidade jurídica, reativou-se a Federação das Escolas de Samba e Cordões Carnavalescos de São Paulo, que posteriormente cederia lugar a outras entidades fundadas nesse momento de transição. A partir de 1968, os desfiles passaram a ocorrer na Avenida São João, delimitado como espaço oficial até 1977, quando passaria à Avenida Tiradentes. A organização destes cortejos unia, então, a COC (vinculada à Secretaria de Turismo e Fomento) e as entidades carnavalescas num processo dialógico, antes conflituoso do que fluido.

Uma marca contundente destes descaminhos foi a delimitação do regulamento, já nos primeiros anos de desfile. Como coloca Baronetti (2015, p.47), o secretário de turismo Tibiriçá Filho "[...] viu nos desfiles do Rio de Janeiro um modelo mais acabado e mais rentável de desfiles e que foi encarado pelo poder público paulista como um sucesso". Essa "forma-cortejo" reverberava a nível nacional, via mídia impressa, rádio e a TV em ascensão: além de ter sido oficializada na década de 1930 (seguindo, também, interesses políticos e econômicos, como tratado na seção 2.2.1), suas transformações posteriores e o amplo incremento turístico de um carnaval espetáculo (MESTRINEL, 2009), constituíram o que seria a "fórmula perfeita" para o carnaval paulistano. Como destaca Baronetti (2015), a ditadura criava instâncias de alavancar o turismo em todo o Brasil, inclusive com a criação da Embratur, em 1966. A vinculação entre festejos populares, interesses econômicos e, inclusive, controle social, era evidente.

É certo que esse aparato, criado em intervalo curto de tempo, não correspondeu àquilo que já se desdobrava no carnaval em São Paulo (SP) em termos de festa, de samba, de sentidos comunitários de bairro, de estética, de música, de batucada... É certo, também, que estes agrupamentos não poderiam retroceder nesse momento, de táticas e estratégias políticas muito tênues, porém decisivas. Diversos relatos de referências do samba paulistano, como os contidos nas obras aqui citadas, atestam que as comunidades negras de São Paulo perceberam o engessamento de uma nova regulamentação, bem como o distanciamento desta em relação aos seus fazeres de então, que teriam de ser modificados, adaptados e ressignificados. É certo, ainda, que as influências do carnaval carioca já reverberavam em São Paulo. Como coloca Baronetti (2015, p.48):

> A penetração e a influência de soluções adotadas pelas escolas de samba do Rio de Janeiro já vinham sendo adotadas por alguns cordões e escolas de samba da cidade de São Paulo muito antes da oficialização, como Nenê de Vila Matilde, Império do Cambuci e Unidos do Peruche, responsáveis por trazer para o carnaval da cidade diversas inovações que já estavam nos desfiles do Rio de Janeiro.

Deste amplo conjunto de "influências cariocas" se desdobraram os padrões estruturadores do desfile, que prontamente se converteram em critérios de disputa e avaliação. Um regulamento que, portanto, tolhia elementos estéticos, performáticos, musicais e organizativos dos cortejos paulistanos, principalmente aqueles que concerniam aos cordões. Trata-se de um conjunto amplo de modificações, perpassando a formação das alas, as alegorias, os elementos simbólicos (como a substituição do estandarte pela bandeira e dos balizas pela comissão de frente), o tempo de desfile, o número de pessoas, entre outros, dos quais será dado enfoque à questão do samba-enredo e das baterias neste tópico, pela relação mais detida destes elementos com as intenções dessa pesquisa.

Para fundamentar esse enfoque, cumpre mencionar, anteriormente, outros movimentos importantes deste arcabouço político-institucional que marcou o carnaval paulistano na década de 1970 e início da década posterior.

Nesse intervalo, a mediação dos/as sambistas, agrupamentos carnavalescos e entidades carnavalescas foi pautada por estratégias e tensões. Esses grupos passaram a dialogar com pessoas amplamente conhecidas, ligadas às indústrias radiofônica e fonográfica, além de acadêmicos, estabelecendo assim uma forma de situá-los como representantes de negociações institucionais. Relatos de referências deste contexto, como Seu Carlão do Percuhe, Geraldo Filme e Seu Nenê de Vila Matilde (BARONETTI, 2015 e 2019; VON SIMSOM, 2007) situam que essa prática surgiu como tática para galgar o espaço das demandas dos folguedos negros na sociedade racializada.

Predominantemente brancos e apartados nas comunidades negras em termos de uma sociabilidade cotidiana, nos bairros em si, estes "representantes" expressavam um processo complexo e simultâneo. Além de representação política e estratégica, sua presença no "mundo do samba" expressava o crescimento ascendente de um carnaval oficializado e passando a ser promovido como espetáculo (MESTRINEL, 2009), que atraía cada vez mais segmentos das classes médias e elites paulistanas em seus arranjos, principalmente no período mais próximo aos desfiles. Ademais, as exigências do novo formato demandariam práticas organizativas mais direcionadas para uma ideia de gestão do que de comunidade, o que fazia da escola de samba um lugar onde se deveria trabalhar para acolher o máximo de pessoas possível, mesmo que alheias à vida de bairro e aos laços identitários dos grupos formadores. Eram os primórdios de uma dinâmica que, atualmente, se desdobra com intensidade.

Assim, os intercâmbios entre a Comissão de Carnaval da Secretária de Turismo (criada em 1970), a Associação das Escolas de Samba de São Paulo (AESSP) e a União das Escolas

de Samba Paulistas (UESP), ambas criadas em 1973, tiveram como fio condutor essa disputa de lugares, demandas, interesses e exigências. Sobre a última entidade citada, que assumiria preponderância no papel representativo (uma vez que a AESSP se fundiria à UESP), o seguinte trecho de Baronetti (2015, p. 52) é expressivo:

> Mesmo que o Estado a visse como uma 'vigia' do comportamento das escolas para a realização de um carnaval 'domesticado', devemos relativizar isso. Os sambistas não foram 'domesticados' simplesmente. Ao analisar as atribuições da UESP e como aconteceram as negociações e embates com o Estado ao longo dos anos, podemos perceber, na ata de fundação da UESP, que os sambistas tinham um projeto político e cultural em mente. Este projeto queria dar visibilidade para as escolas de samba e para os artistas anônimos das escolas, como compositores, bailarinos e artistas plásticos que não tinham espaço dentro da indústria fonográfica ou em outros espaços artísticos. Buscavam transformar o carnaval em um espetáculo rentável e sustentável e as escolas de samba como um grande espaço de discussão política, cultural e de lazer, fazendo muitas vezes o papel do poder público, sempre ausente dos bairros periféricos da cidade.

É imprescindível destacar, como faz o autor, o caráter espacial dessa trama em disputa, uma vez que os redutos negros geradores das primeiras comunidades de carnaval de São Paulo eram constantemente subvertidos pela lógica capitalista de urbanização, pela estruturação da metrópole e formação das periferias. Comprovando a potência dos tambores, canto e dança para as sociabilidades cotidianas, esse tolhimento espacial sofria a contrapartida dos rearranjos do samba, espraiando-se pelas periferias junto à população em movimento, com a fundação progressiva de dezenas de blocos e escolas de samba. O mesmo que acontecera em relação aos campos varzeanos e times de várzea, como citado no capítulo 1.

Nesse movimento espacial, uma "irradiação", nos termos de Dozena (2012), os cordões não mais vigoraram. Já nos anos anteriores à oficialização, nas décadas de 1950 e 60, os cordões foram deixando de existir ou se transformando em escolas. Após esse marco, os últimos vigentes, como Camisa Verde e Vai-Vai, também se transformam em escolas. Contudo, como essa discussão vem enfatizando, a mudança é marcada antes pelas ressignificações do que pelas rupturas abruptas e muitos elementos dos cordões seguiram nas escolas recém - fundadas, numa transição gradativa. De todo modo, a irradiação das escolas de samba nesse contexto foi expressiva: se entre 1930 e 1970 existiam 15 agrupamentos autointitulados como escolas de samba em São Paulo (SP), apenas na década de 1970, há o incremento de 26 escolas de samba, elevando o número para 41. Já na década posterior, nos anos 1980, se alcançam 58 agremiações.

O maior destaque colocado por essa tese, acerca de tal irradiação, é o fato de ter se dado nas quatro regiões da metrópole em estruturação: mesmo com predominância nas zonas norte

e leste, em razão das dinâmicas dos territórios negros e micro-áfricas, tratadas nos tópicos anteriores, o processo foi potente o suficiente para abarcar diversos bairros periféricos. Assim, a quadra de escola de samba e os ensaios de rua passaram, então, a receber os moradores desses bairros em formação, reunindo diversas referências culturais e tornando-se, também lugares de sua realização. O samba se fortalece como dimensão importante do lazer e do lúdico para a população pobre, migrante e predominantemente negra, no mesmo contexto em que os campos de várzea se espraiam e se consolidam como instância importante de sociabilidade. Não à toa, os antigos redutos negros que "resistiram" à reprodução do espaço, bem como esses lugares significativos dos bairros e periferias em formação, se enredaram, fortalecendo os laços entre futebol popular e samba.

Consideradas as contingências deste arcabouço político-institucional que revolucionou o carnaval de São Paulo (SP), cumpre pontuar, a guisa de síntese, que a dinâmica perpassou recorrentes embates e mudanças no que tange à distribuição de verbas para os desfiles, à organização das escolas em grupos para as disputas (grupos I, II, III e IV), ao estabelecimento de regras e parâmetros de avaliação (os chamados "balizamentos"), à delimitação dos jurados, à gratuidade, distribuição e valoração dos ingressos para as "passarelas do samba", entre outros temas específicos. Nesses conflitos, houve períodos em que a prefeitura intitulou empresas organizadoras do carnaval (Jaraguá e Paulistur), o que também foi tensionado e questionado incessantemente pelos sambistas. (BARONETTI, 2015). Exemplo emblemático dessas tensões eram as apurações das notas, muitas vezes implicando em desacordos, implosões e mediação da polícia militar. Contudo, as bibliografias dedicadas ao tema permitem apreender outras dimensões dessa disputa de interesses políticos, não apenas do Estado em relação aos agrupamentos e entidades, mas também destes agrupamentos entre si.

A trajetória da UESP, principal entidade representativa naquele contexto, permite situar essa questão. Nos idos de 1976, lideranças negras do carnaval paulistano organizariam uma "Coligação", descontentes com os rumos que a cultura popular do carnaval estava seguindo pela mediação da UESP. As reuniões da Coligação partiram da sede da escola de samba Paulistano da Glória, antigo cordão, então presidida por Geraldo Filme. Aglutinando também representantes da Nenê de Vila Matilde, Camisa Verde e Branco e Barroca da Zona Sul, a Coligação reivindicou uma postura de valorização das culturas populares negras por parte da UESP, dialogando com as pautas colocadas pelo movimento negro no período. Incorporada, posteriormente, à própria UESP, a Coligação colocou demandas que pautaram uma virada na entidade (BARONETTI, 2015), quando Geraldo Filme tornou-se presidente, abrindo espaço

para formação, compartilhamento e valorização dos conteúdos que formaram o samba de São Paulo (SP), citado nos tópicos anteriores.

Já na década de 1980, a mediatização televisiva do carnaval apresentou-se como uma baliza relevante de todas as mudanças tratadas por esse tópico. Gradativamente, as transmissões do carnaval de São Paulo vinham sendo ampliadas, substituindo a centralidade nas transmissões do desfile carioca. O processo envolvia, inclusive, a mudança nos dias de desfiles paulistano, principalmente os do Grupo 1 (atual Grupo Especial). As transmissões alavancadas pelas redes SBT, Manchete e, posteriormente, Globo, passaram a mobilizar grandes repasses financeiros às escolas. Como a UESP previa participação igual de suas entidades, no que concerne aos votos e encaminhamentos, a distribuição dessa verba tornou-se conflitante, sendo que as escolas "maiores" questionavam a distribuição de uma verba advinda da transmissão de seus respectivos desfiles para as "escolas menores", dos Grupos II e III. É nesse ínterim que algumas Escolas do Grupo 1 se mobilizaram por uma entidade organizativa própria, bastante centrada nos interesses deste desfile espetacular e grandioso, que pela via televisiva ganhava alcance cada vez maior. Emerge, então, a Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo, bastante inspirada na Liesa, do Rio de Janeiro.

Essa entidade passou a representar e organizar o carnaval dos Grupos I e II de São Paulo, que se tornaram, respectivamente, Grupos Especial e de Acesso, modelo organizativo dos dias atuais e que se consolidou com a transferência dos desfiles, da Avenida Tiradentes para o sambódromo do Anhembi, em 1991. Por uma questão de enfoque, os arranjos político - institucionais desta mudança de lugar não serão aprofundados, sendo que suas minúcias podem ser apreendidas pelas bibliografias aqui tratadas. Não há dúvidas de que a forma de cortejo atual se consolida a partir dessa transição para o sambódromo da Zona Norte: um cortejo profissionalizado, regido por gestores, patrocinado por grandes empresas e aparatado pela Liga. São recorrentes, inclusive, as falas que demarcam uma subversão dos interesses originais de criação do "polo cultural" pelos/as sambistas, que iam além da mera espetacularização e capitalização do carnaval. Geraldo Filme e Seu Carlão do Peruche são expoentes dessas críticas.

Cumpre destacar, ainda, que a UESP permanece como entidade de extrema relevância do carnaval paulistano, organizando os desfiles dos Grupos II, III e IV, bem como dos Blocos. Seus desfiles perpassaram e perpassam diversos bairros de São Paulo, em grandes Avenidas e, parcialmente, também no Anhembi, demarcando uma disputa relevante em termos de situar a periferia no centro, em termos de uma apropriação prática e simbólicas dos espaços produzidos enquanto mercadoria para as classes médias. Em suma, uma grafia espacial que

pode ser relacionada às práticas dos antigos cordões. Numa pesquisa mais aprofundada sobre essas escolas, os sentidos comunitários dos agrupamentos vinculados à UESP e à Liga, respectivamente, demarcam as tensões e transformações do carnaval paulistano que essa discussão vem enfatizando.

Os caminhos percorridos por este tópico intencionaram elucidar ao/a leitor/a a grande transição dos festejos carnavalescos de São Paulo (SP) de um modo mais objetivo, abrindo espaço para o enfoque desta pesquisa, que concerne aos tambores, canto e dança, ou seja, mais centrado nos fazeres musicais, nos arranjos rítmicos e nas vertentes de samba que acompanharam essa mudança no carnaval e que, de modo enredado, também se expressaram nas beiras de campo. Nesse sentido, será dado enfoque, inicialmente, à transição dos sambas - marcheados (ou marchas-sambadas), para os sambas - tema e, posteriormente, sambas - enredo.

Como foi pontuado, os agrupamentos carnavalescos não apresentavam formas musicais diretamente relacionadas aos temas dos desfiles no primeiro quartel do século XX. Em seus meados, entre as décadas de 1950 e 60, essa confluência passou a se desdobrar com a transição dos sambas-marcheados (exaltando a própria entidade ou cantando músicas já difundidas nas mídias da época), para os sambas-tema. "O grupo carnavalesco que introduziu o chamado samba - tema no carnaval paulistano foi a escola Nenê de Vila Matilde". (BARONETTI, 2015, p. 113). Segundo o autor, os sambas - tema eram mais simples em relação aos posteriores sambas-enredo, "[...] sem o compromisso de ser um samba de cuja letra saíam os elementos que estruturam o desfile de uma escola de acordo com seu respectivo enredo". (BARONETTI, 2015, p. 113). O samba "Casa Grande e Senzala", composto por Paulistinha (Álvaro Rosa) e Popó (Mário Protestato dos Santos), para a Nenê de Vila Matilde, é um exemplo marcante de samba-tema, tendo rendido o título à agremiação no carnaval de 1956 e podendo ser engendrado ao elenco dos sambas "clássicos" do carnaval paulistano, ou seja, aclamado popularmente e entoado até os dias atuais.

Com a instauração do novo regulamento, a partir de 1968, as escolas tiveram que realizar "[...] a passagem do samba-tema para o modelo do samba-enredo, pois a música apresentada deveria estar obrigatoriamente ligada ao enredo apresentado pela escola de samba" (BARONETTI, 2015, p. 115). Essa transição marcaria, então, a incorporação da forma musical dos sambas compostos pelas agremiações do Rio de Janeiro, nas décadas anteriores, conforme descrito na seção 2.2.2. Um elemento importante desse diálogo foi a adoção de uma tendência carioca em ascensão, os chamados "sambas-lençol", inspirados no

modo de composição lançado por Silas de Oliveira, na década de 1960, na escola Império Serrano (RJ). O samba-lençol era um samba-enredo caracterizado por:

> [...] melodias solenes, por jogos rítmicos frequentes (às vezes fazendo com que a sílaba tônica não coincida com o acento musical, o que aumenta o efeito as sincopa). Também é caracterizado por letras extensas com muitos versos e por um vocabulário sofisticado, que se afasta definitivamente na linguagem popular e dos sambas de terreiro e de quadra. (BARONETTI, 2015, p. 116)

Essa tendência tornou-se recorrente em São Paulo na década de 1970, com temas que exaltavam personagens históricos (da política, ciência e das artes), bem como cenas e paisagens naturais brasileiras. Eram sambas pouco críticos, muitas vezes demarcados como ufanistas, contextualizados no período ditatorial em que havia explícita censura das composições, principalmente após o AI-5, cujos aparelhos de controle tolhiam temas progressistas, mesmo que em versões satíricas ou "malandreadas". (BARONETTI, 2015) Contudo, os rearranjos e ressignificações que permeiam o mundo do samba são potentes e não se pode estabelecer essa tendência como unívoca. Durante esse contexto e, principalmente, no término da década de 1970, quando os caminhos de abertura do regime se desdobravam, as escolas paulistanas foram transcendendo a "fórmula" de um samba-lençol mais ufanista, lançando temas voltados, principalmente, às culturas negras do Brasil. Com exaltação de expressões culturais africanas e afro-brasileiras, críticas ao racismo e desigualdade (em geral, feitas de modo sutil e provocativo, o que é peculiar no mundo do samba), os sambas-enredo das escolas paulistanas abraçariam uma nova tendência em suas composições nos idos da década de 1980. Nenê de Vila Matilde, Paulistano da Glória, Vai-Vai, Camisa Verde e Branco, Unidos do Peruche e Mocidade Alegre figuram entre as escolas com maior recorrência deste rumo crítico, se considerado o então Grupo I do carnaval.

Aos propósitos desta pesquisa, esse momento é bastante significativo. Com a criação da Liga (1986) e do Anhembi (1991), os desfiles dos Grupos Especial e de Acesso se tornaram cada vez mais numerosos e rígidos, no ponto de vista do tempo, da harmonia e da evolução da escola. Isso reverberou nos sambas-enredo das décadas de 1990 em diante, que passaram aos versos mais curtos, com melodias e métrica um tanto recorrentes, quiçá previsíveis. Enfatizando os refrões "de cabeça" e "do meio", momentos de exaltação do canto coletivo, os sambas-enredo pós 1990 expressam um cortejo que "passa mais rápido", em que o samba tem que "funcionar" e, para não perder pontos na disputa, pode simplesmente ser empolgante e atender ao balizamento e aos conteúdos previstos na sinopse, sendo que sua estética, criatividade e inovação, passaram ao segundo plano. Ademais, esse contexto recente é aquele

em que se intensificam as disputas de samba a partir das parcerias, que concorrem em diversas escolas, nem sempre conectadas com a comunidade, o que movimenta soma considerável em prêmios e investimentos de gravação. É também o momento de avanço dos "sambas encomendados", feitos a partir de um tema imposto à escola pelas empresas patrocinadoras das mesmas, em determinados carnavais.

Sem dúvida, essa tendência de "sambas funcionais" pode ser exemplificada em casos mais pontuais da década de 1980, pois nenhuma transição é linear. Também se destaca que ela já ocorria no Rio de Janeiro, anteriormente. Mas é na virada para o século XXI que ela vai se tornar praticamente regra, em cada carnaval.

Tal dinâmica é importante para essa pesquisa, como dito acima, pois as etnografias realizadas na várzea paulistana, entre 2016 e 2020, permitiram identificar que os batuqueiros de beira de campo incorporam predominantemente os sambas das décadas de 1980 em seus repertórios, sendo mais pontuais os casos de samba das décadas de 1970 e 1990. Pelos registros dessa tese, os "sambas funcionais", voltados ao espetáculo carnavalesco pouco reverberam nos campos varzeanos. Uma análise mais aprofundada dessa questão será apresentada no capítulo seguinte, onde esse repertório foi tabulado e os arranjos das batucadas varzeanas foram interpretados, especificamente. O processo envolve outros elementos, como a faixa etária dos ritmistas/batuqueiros, suas origens residenciais e a vinculação à vida de bairro. De todo modo, pode ser demarcado que há um período da história dos sambas-enredo paulistanos que, pela memória coletiva, se reproduz e ressignifica com mais densidade nos lugares do futebol popular contemporâneos.

Essa dinâmica é elucidativa do modo como os universos do samba, do carnaval e do futebol varzeano se articulam, promovendo nuances, recorrências e arranjos criativos. Além de ser inegável o fato de que boa parte das escolas de samba criadas no período foram fundadas a partir de times varzeanos (assim como ocorreu com uma parcela dos antigos cordões), esses intercâmbios superam o fato específico da fundação.

Era na beira de campo, dentre outros lugares de sociabilidade, que os sambistas do período se encontravam. Na várzea estavam os compositores de referência, ganhadores de samba em escolas de toda a metrópole, mas também os batuqueiros/ritmistas anônimos que entoavam essa produção musical a partir das vozes em coro. Na várzea, os temas do carnaval subsequente eram debatidos, a "ansiedade" pelo desfile era compartilhada, as possíveis inovações eram trocadas no boca a boca, gerando um entendimento recíproco entre os mundos do samba e do futebol popular. Considerando que as escolas se espraiaram pelas periferias, assim como os campos, os arranjos de uma determinada agremiação carnavalesca

reverberavam em dezenas de campos e encontros de beira de campo. Eram arranjos de bairro, intercambiados quando os jogos aglutinavam equipes de diversas regiões de metrópole.

É nesse sentido, por exemplo, que a história da Escola de Samba Rosas de Ouro, fundada originalmente na Brasilândia, se funde à dos times, torcedores, sambistas e batuqueiros/ritmistas da região, como aqueles que compõem a batucada do The Wailers FC, que será interpretada no capítulo seguinte. É nesse mesmo sentido que há grande vinculação entre a batucada do EC Comercial de Pirituba e as referências da Unidos do Peruche e Mocidade Alegre. De mesmo modo, e Escola de Samba Prova de Fogo e a batucada do Praça FC, ambos de Pirituba, formam um laço inseparável.

Tal articulação expressa, então, as mudanças nos sambas-enredo pós-oficialização, mas também as transcende, elucidando sobre outras transformações, dentre elas, as próprias baterias das escolas de samba.

No contexto tratado por este tópico (pós-década de 1970), a instrumentação dos cordões e agrupamentos "em transição" foi bastante modificada. Basicamente, os novos regulamentos estabeleciam que as baterias das escolas apresentassem, obrigatoriamente, surdos, repiniques, caixas, cuícas, tamborins e chocalhos. As regras também tolheram a presença de instrumentos de sopro, que antes figuravam nos folguedos paulistanos. A introdução de instrumentos agudos e agudíssimos, tal qual as escolas cariocas, foi, deste modo, bastante intensa, ainda que legados dos cordões ainda se fizessem presentes, tanto em instrumentações pontuais de determinados agrupamentos, quanto do ponto de vista rítmico (MESTRINEL, 2009; 2018). Em suma, um processo gradativo e variável, como todos os demais aqui tratados.

Tal variabilidade pode ser elucidada a partir de depoimentos de Mestre Divino, abordados nas obras de Baronetti (2015) e Mestrinel (2009). Divino situa as três vozes de surdo que se instauraram nas baterias - primeira, segunda e terceira, indo do mais grave ao mais agudo -, além da inserção, também, dos agogôs, totalizando então nove instrumentos no padrão das baterias das escolas. Divino destaca, contudo, as diferenças entre as baterias, em vias de padronização, e as batucadas, com seus estilos próprios. No entendimento deste batuqueiro, o conjunto de uma batucada alcançava dezenove instrumentos, incluindo, para além dos já citados, o bumbo, o ganzá, as vozes de quarta e quinta dos surdos, o prato, o reco-reco e as caixas em seus diferentes tamanhos e sonoridades (caixa de guerra, tarol, tarolzinho e malacacheta). Divino também destaca as frigideiras como instrumento de referência, recorrente no primeiro e quartel e meados do século XX, porém rarefeito no período atual

É impossível precisar como os arranjos de tais instrumentos se desdobraram nas escolas de samba, em suas especificidades. Cumpre destacar, contudo, que o entendimento de

“batucada”, elucidado por Divino, abrange uma instrumentação que, além de ser mais numerosa e variável, envolve instrumentos dos antigos agrupamentos carnavalescos paulistanos. É interessante o modo como ele engendra o caráter do tempo em seu pensamento, pois ao mesmo tempo em que essa batucada pode se referir ao “passado”, Divino realiza tal arranjo na escola de samba por ele fundada, a Imperial da Vila Ré, e elucida os caminhos para sua realização em outros espaços e grupos. Em suma, sua fala não sinaliza uma ruptura definitiva e uma perda de referenciais.

Uma análise mais profunda desta questão – entre “baterias” e “batucadas” -, bem como dos fazeres e arranjos musicais desdobrados a partir deste contexto, será apresentada no Capítulo 3, de modo a viabilizar uma interpretação relacional entre os elementos rítmicos das escolas de samba e das batucadas de beira campo que foram acompanhadas durante as etnografias dessa pesquisa. Assim, os processos de afinação, as instrumentações e as convenções (breques e bossas) que permeiam o carnaval e o futebol popular serão abordados, em diálogo com a obra de Mestrinel (2018).

Por ora, cumpre sintetizar que após a década de 1970 e o adentrar da década seguinte, as batucadas de beira de campo passaram se organizar, principalmente, em arranjos de surdo, caixa e repinique – aquilo que muitos chamam, atualmente, de “pedal”, conforme tratados na Introdução -, com incrementos variáveis de tamborins, frigideiras, chocalhos e cuícas.

Nesse sentido, esse capítulo se encerra com uma elucidação dessa rede tecida, entre samba, carnaval e futebol de várzea na metrópole, a partir do fragmento de uma etnografia realizada, no dia 16/09/2017, durante a festa de aniversário de 65 anos da Associação Atlética Vila Carolina, ocorrida em seu campo no Bairro do Limão, Zona Norte. Na ocasião, Luís Antônio (62 Anos) e Rogério (45 Anos) aceitaram contribuir aos objetivos dessa pesquisa. Mais do que propriamente uma entrevista, nesse dia os dois varezeanos e sambistas[91], que haviam sido apresentados previamente ao autor dessa tese, realizaram uma troca de ideias tendo o samba como tema. Compartilhando suas memórias no mundo do samba de São Paulo (SP), relataram principalmente sobre a Nenê de Vila Matilde (Rogério) e Camisa Verde e Branco (Luís), tecendo lembranças de viagens, apresentações e desfiles, momentos em que mantinham relações muito próximas com Seu Nenê e Inocêncio Tobias, o Mulata.

[91] Luís Antônio, de 62 anos, possui “36 de Camisa Verde”, como ele próprio mencionou. Na Escola de Samba da Barra Funda, Luís foi intérprete de sambas-enredo. Ele comentou que já esteve no microfone em desfiles oficiais do Camisa Verde e Branco no período em que os desfiles do carnaval ocorriam na Avenida São João. Atualmente Luís canta em rodas de samba, principalmente na Zona Norte. Rogério, 45 anos, é ritmista da Escola de Samba Nenê de Vila Matilde, mas afirmou estar afastado no momento. Além disso, participa de batucadas de beira de campo. Em seus termos, possui “45 de idade e 35 de samba”.

Rogério destacou, por exemplo, o modo como Seu Nenê ensinava o ritmo e as batidas os recém-chegados na escola de samba e durante as viagens de ônibus, colocando-os em situações desafiadoras de percutir uma caixa de fósforo, "na frente de todo mundo". Já Luis elucidou, dentre muitos outros temas, sobre os jovens que somavam na bateria do Trevo da Barra Funda, durante as décadas de 1970, sobre comida servida na escola de samba para a "mulecada" após os deslocamentos pela cidade, sempre acolhidas de modo "disciplinado" por Dona Sinhá, esposa de Inocêncio, gerando muitos encontros cotidianos que o impulsionaram a seguir no mundo do samba, ainda que mais voltado ao canto do que à batucada. Em suma, a conversa com os dois varzeanos foi expressiva do que se entende, nessa tese, como música afro-diaspórica, em movimento, permeando e se recriando em comunidades.

Desse amplo diálogo desdobrado, destaca-se o seguinte trecho da fala de Luis Antônio:

> Uma vez foi "Em Cima da Hora" x "Lagoinha". Lá no campo do Miolo. Chegou umas 5 viatura. Aqui não precisa não que é só família! [reproduz a fala das pessoas que estavam no campo na ocasião]. Encheu! Em Cima da Hora era o seguinte. Tinha um pessoal dele que fazia pagode, tal. Lagoinha também tinha. Um ficou na arquibancada, aquelas arquibancada de madeira (...) tinha até comentarista. Tinha uns cara que tinha saído do colégio, da prisão, na véspera. Tinha até comentarista para os jogadores. Ia ter dois jogos: primeiro e segundo. Aí os cara falaram: - Olha só (...) Ih, esse samba aí acho que vai dar problema. O negócio é o seguinte. Cada time canta uma música. [reproduz fala do público presente na ocasião]. Aí os caras da bateria do "Em Cima da Hora" pá, cantava uma música. Terminava aqui, os cara começava lá, terminava lá, começava aqui. Foi direto! Tinha vovô lá, tinha tudo. Tinha um senhor lá, cabecinha branca, nóis chamava ele de vovô. Mó barato! Não parava meu! (Luis Antônio, entrevistado por Alberto Luiz dos Santos, 2017)

A conversa no campo já vinha entrecruzando questões relevantes e reveladoras do carnaval e do samba paulistano, a partir das vivências dos dois varzeanos. Especificamente neste trecho, a memória que Luis Antônio articula traz à tona um dos momentos em que samba e futebol se enredam, expressando-se como batucada de beira de campo, mas também em outros arranjos, como rodas de samba e pagode. Trata-se do momento do jogo e da arquibancada, no qual se coloca em prática uma série de organizações coletivas prévias, realizadas por diversos grupos e faixas etárias, como se destaca no trecho. Organizações mais centradas no futebol e na torcida para alguns, porém estando mais centradas no samba e na música, para outros. Pelo conteúdo narrado, é possível apreender que se tratava de um jogo importante, aglutinando de muita torcida, policiamentos e até mesmo uma cobertura midiática. Enfim, mobilizando múltiplas práticas e significações entre os grupos envolvidos.

No que tange especificamente ao samba, existiam ali dois agrupamentos, duas batucadas, dois repertórios musicais diferentes... Eram grupos de batuqueiros/ritmistas já conhecidos de longa data, reconhecendo-se mutuamente a partir de sua sociabilidade e de seu arranjo musical momentâneo. Ocorreu, por assim dizer, um momento de expressão de cada tendência, fruto de processos de vivência pretéritos em torno do samba, advindos dos bairros de origem de cada time. Nesse momento, laços coletivos foram aprofundados, por meio do corpo que se apropria do espaço, conforma lugares, *é* e *faz* música. Em suma, entrelaçaram-se, ali, novos e antigos significados, tendo as sonoridades como fio condutor.

Num sentido semelhante, pode-se apreender a fala de Cidinho (60 Anos) ao tratar de sua infância durante o aniversário de 100 Anos do Sete de Setembro da Freguesia do Ó, em 2017. Questionado sobre o samba naquele campo, elucidou:

> Meu pai que me trouxe pela mão a primeira vez aqui, com nove anos. "Vamo lá vê o jogo do Sete" [reproduz a fala de seu pai]. Isso aqui fechava do lado (...) tinha o barzinho que funcionava. Pô, a gente vinha e passava aqui umas quatro horas, cinco horas aqui beleza. A torcida gostava, Apoiava. (...) Mas não faltava, não faltava. Tinha as roda de samba, tinha as cantoria. Com o tempo um ia aprendendo a tocar um cavaquinho (...) Sabe já agrupava. (...) Ficava todo mundo junto. (Cidinho, entrevistado por Alberto Luiz dos Santos, 2017).

.

Esses dois trechos de entrevista são elucidativos para encaminhar uma discussão mais centrada nas etnografias desta pesquisa, ainda que seus conteúdos e o entendimento gerado a partir delas já esteja incorporado ao texto desde seu início. Contudo, é preciso enfocar nas práticas e significados narrados, vivenciados e apreendidos. Nas memórias articuladas ao universo criativo da cultura popular. Os trechos de conversas estabelecidas com Luís Antônio, Rogério e Cidinho, que compartilharam parte de seus "sábados varzeanos" com o autor dessa tese, suscitam um movimento mais centrado na interpretação dos significados que se elaboram coletivamente nos campos de várzea, conforme as perspectivas de análise da cultura colocadas na Introdução.

A partir dos fragmentos pretéritos, seria relevante entender, por exemplo, o que estaria sendo transmitido entre dois grupos de batuqueiros/ritmistas que, alternadamente, apresentavam de forma recíproca, seu repertório musical. O que se desdobrou naquela arquibancada de madeira? Uma demonstração de respeito mútuo, "tipicamente" varzeana? Ou uma simples imposição de regras organizativas da festa? Quais elementos marcavam a distinção entre os dois grupos mencionados por Luís Antônio? Que significados são elaborados e transmitidos, quando se envolve a família no ambiente do campo de várzea, transcorrendo as tardes do fim de semana, como ocorria com o pai e Cidinho, em sua

infância? O que essa sociabilidade expressa do ponto de vista simbólico e como se dá essa expressão? Ademais: quais sonoridades permeavam esses encontros, para além do samba em si? Como se produziam? Que relações guardam com um processo criativo de arranjos rítmicos das batucadas e baterias, na realização do elo tocar-cantar-dançar? E quem estava totalmente alheio ao fazer musical - como, por exemplo, jogadores e torcedores? Quais expressões simbólicas advinham das práticas e processos de significação destes grupos?

As respostas para essas questões mobiliza o percurso metodológico de interpretar as dinâmicas varzeanas a partir de seus próprios arranjos, contemplando singularidades, recorrências, rupturas. Enfim, partir de algumas miudezas aparentes, mas que possuem, no entanto, grande potencial revelador. Trata-se de tecer uma imersão no universo simbólico varzeano contemporâneo, para além do samba propriamente dito, envolvendo também o jogo, as torcidas, as organizações, as faixas etárias, os fluxos. Em suma trazer à tona seus diversos conteúdos, sem autonomizar suas dinâmicas como um sistema próprio. Tarefa que exige um diálogo mais aprofundado com as etnografias, buscando uma descrição densa, como propõe Geertz (1989): uma interpretação das práticas em questão a partir de um contato alongado, uma vivência frequente e recorrente nos campos varzeanos da Zona Norte, que permeou toda essa pesquisa e motivou um olhar sobre a várzea da metrópole contemporânea a partir das dinâmicas vivenciadas nos campos.

O capítulo seguinte apresenta o modo como essa imersão metodológica foi concebida e realizada, incluindo também as principais interpretações desdobradas a partir dela.

CAPÍTULO 3

Práticas e significados: Uma interpretação dos campos várzea paulistanos

Após quatro anos frequentando campos varzeanos para o desenvolvimento dessa pesquisa, e tantos outros em que esse contato já existia, antes do projeto começar, muitos saberes foram mobilizados, ampliando, tensionando e renovando as perspectivas do autor dessa tese. O presente capítulo pretende aprofundar esse conhecimento gerado, buscando enfocar nas batucadas em determinado momento, sem se eximir, no entanto, de abordar demais dinâmicas varzeanas. Em suma, esse capítulo direciona a reflexão para um universo minucioso de práticas, elaboração de significados e expressões simbólicas que puderam ser interpretadas a partir do exercício etnográfico, programado ou não.

Para tanto, foi tomado como referência a obra Geertz (1989, p.19), pontuada na Introdução, sobre o processo de interpretação das culturas. Segundo o autor, quando se busca um sentido para as manifestações das culturas, há necessidade de elencar, entre diversas dinâmicas simultâneas, um conjunto de "estruturas de significação", ou "atos simbólicos", em seus termos, identificando sua importância e sua base social. Uma vez elencados esses conjuntos, a tarefa se centra em "[...] fornecer um vocabulário no qual possa ser expresso o que ato simbólico tem a dizer sobre ele mesmo".

Essa perspectiva mobiliza algumas demandas para o percurso investigativo. Primeiramente, há de se reconhecer que, para elencar "conjuntos de atos simbólicos", é preciso que o pesquisador conheça minimamente as dinâmicas em que eles são elaborados. Trata-se, em suma, de estar junto aos grupos sociais, tecer observações e diálogos, inquietando-se com o que se observa. Não se destacam elementos simbólicos dos campos de várzea, ou de qualquer outro contexto, à distância, a partir de categorias arbitrárias, previamente atribuídas. É *no* trabalho de campo que esses elementos emergem, possibilitando trocas e aprendizados no momento, bem como uma interpretação posterior.

Outra questão relevante concerne às informações que são levantadas. Como observar e descrever práticas da cultura a partir de nosso próprio olhar? Se em determinados momentos da pesquisa é preciso fazer uma espécie de "varredura" em relação ao objeto de estudo, na qual se realizam descrições das dinâmicas observadas e relatos das experiências vividas, em momentos posteriores é preciso cruzar essas impressões com as interpretações dos próprios sujeitos que realizam os atos simbólicos elencados. Algo que, em última instância, praticamente diluí a fronteira entre pesquisador e objeto de estudo, uma vez que o segundo é processo e o primeiro é educado por esse processo. Trata-se de aprender no percurso e com

ele. Em suma: sem troca, o exercício interpretativo se torna falho, por mais recorrentes que sejam as imersões, as experiências de campo. Sem troca, o exercício descritivo - que não deixa de ser relevante - simplesmente não avança. Encerra-se em si.

É justamente do entrecruzamento de olhares e impressões que emergem os elementos que apontam para as possibilidades interpretativas acerca dos arranjos culturais. Dito de outro modo, alguns processos se consagram como realmente recorrentes e significativos, outros, como meras situações pontuais. Há continuidades, mas também rupturas profundas. Há "pistas" que se mostram frutíferas, bem como aquelas que, para decepção do pesquisador, eram realmente inférteis. Cruzando interpretações prévias, entre o sujeito-pesquisador e os grupos de sujeitos que conformam o "objeto de estudo", emergem concordâncias elucidativas, mas também desacordos e conflitos. Felizmente, ambos fazem bem à pesquisa, uma vez que apontam as direções a seguir.

Cumpre enfatizar que a imersão nessas diversas possibilidades, ao longo da presente pesquisa, se ancorou na etnografia enquanto percurso metodológico, a partir da obra de Magnani (2012, p.264 grifo nosso). Para o autor, trata-se de:

> [...] uma forma especial de operar em que o pesquisador entra em contato com o universo dos pesquisados e compartilha seu horizonte não para permanecer lá ou mesmo para explicar ou interpretar a lógica de sua visão de mundo, mas para, numa verdadeira relação de debate e troca, *contrastar suas próprias teorias com as deles* e assim tentar sair com um modelo novo de entendimento, ou, ao menos, uma pista nova, não prevista anteriormente.

Num sentido mais pragmático, que faz parte de todo percurso metodológico, as etnografias devem contemplar as seguintes etapas: momentos de observações, descrições e relatos; momentos de conversas, abertura de contatos e experiências reveladoras; momentos de entrevistas semi-estruturadas, momentos de registros individuais, momentos de relatos, relatórios e sínteses (MAGNANI, 2012). Destaca-se, contudo, que certa descontinuidade destes momentos não é prejudicial e sim frutífera ao processo. Além de que, decerto, nem sempre todas as etapas podem ser realizadas em cada exercício etnográfico. Assim, se evoca o sentido de complementaridade de uma prática etnográfica continuada, sempre em curso.

A busca pelas pistas, mencionadas no excerto, foi uma prática recorrente dessa pesquisa em todo seu desdobramento, ainda que tenha sido mais intenso, obviamente, nos primeiros anos. Exercícios empíricos que, no bojo do debate teórico-metodológico trazido por esse capítulo, foram compreendidos, num primeiro momento, enquanto *incursões*

etnográficas. Incursões no sentido de mobilizar inquietações gerais, subsidiando a formulação das referidas pistas e, a partir delas, categorias mais bem situadas.

Ao discorrer sobre pesquisas realizadas na cidade de São Paulo, Magnani (2012) elucida que a etnografia se dá tanto como uma prática programada e contínua, quanto como uma experiência imprevista e descontínua. Assim, as incursões se configuram como uma primeira impressão sobre os processos, podendo se transformar numa "experiência reveladora".

Nesse sentido, foram realizadas quatro incursões etnográficas nos campos de futebol de várzea da Zona Norte de São Paulo entre 2016 e 2017: uma partida da Copa Bifarma 2016, entre Praça F.C. (Pirituba) e Só na Brisa F.C. (Pirituba), realizada no CDC Jardim Regina, em novembro de 2016; o Festival de aniversário de 31 anos do Praça F.C., reunindo dezenas de times da Zona Norte, no mesmo CDC, em março de 2017; o Festival de aniversário de 61 anos do E.C. Comercial (Pirituba), realizado no CDC Jardim São José em abril de 2017, também reunindo dezenas de times e; um conjunto de partidas do Campeonato Intervarzeano, realizadas em abril de 2017 no campo do S.E.R Sete de Setembro (Freguesia do Ó).

Essas quatro incursões foram relatadas e sintetizadas, objetivando destacar elementos relacionados à imbricação entre futebol e batucada, objetivo dessa pesquisa. Tais relatos e sínteses culminaram num exercício interpretativo, percebendo que as batucadas de beira de campo possuem diferenças significativas entre si, bem como singularidades em relação ao que foi denominado como outros "modos de torcer na várzea". Essa interpretação foi elucidada em artigo publicado no mesmo ano (SANTOS, 2017) e, a partir dessa referência, as incursões etnográficas posteriores foram elaboradas num sentido mais propositivo.

Assim, em duas datas posteriores, no segundo semestre de 2017, as experiências de campo foram retomadas, já contando com aplicação de questões previamente formuladas, derivadas das incursões iniciais. Foram seis entrevistas semi-estruturadas, que buscaram envolver grupos sociais distintos nas dinâmicas varzeanas: jogadores e ex-jogadores, pessoas com cargos nas diretorias dos clubes, batuqueiros/ritmistas, torcedores/as acompanhantes dos clubes e também aqueles frequentadores/as que vão ao campo independente do campeonato ou das equipes em questão. Essas entrevistas foram realizadas durante as partidas do Festival de aniversário de 100 anos do S.E.R Sete de Setembro da Freguesia do Ó, em seu campo próprio, e durante a festa de aniversário de 65 anos da A.A. Vila Carolina, em sua sede, ocasião em que não ocorreu jogo e sim uma festa reunindo centenas de pessoas, entre os momentos da "resenha", da roda de samba, das bebidas e do churrasco "à vontade", aglutinando familiares e amigos do Bairro do Limão, na Zona Norte.

A título de elucidação, apresenta-se no Anexo II, a lista de questões condutoras das seis entrevistas realizadas, bem como a transcrição completa de uma delas, para a apreciação do/a leitor/a. Cumpre destacar que, em todos os casos, as conversas transcenderam os conteúdos de cada questão em sua especificidade e que, em alguns deles, as entrevistas foram realizadas com um grupo ao invés de uma pessoa em específico. Nesse caso, o mesmo conjunto de questões foi respondido, simultaneamente, por mais de uma pessoa, cada uma contribuindo e se inserindo em diferentes momentos, com diferentes pontos de vista.

O legado dessas incursões etnográficas e das primeiras entrevistas aplicadas permitiram compreender mais densamente as dinâmicas da várzea, gerando um entendimento mais encaminhado para a retomada das experiências de campo, a partir de 2018. Nesse sentido, desta data em diante, tais experiências foram encaradas como *etnografia,* reunindo diversas práticas simultâneas, ao sabor das possibilidades que se abriam. Dito de outro modo, a partir de 2018, as experiências de campo passaram a alternar gravações, simples conversas, entrevistas semi-estruturadas, questionários fechados, rodas de conversa, e mesmo idas solitárias ao campo de várzea, sem estabelecer nenhum contato interpessoal. Todas elas foram registradas posteriormente, seja em relatos simples, alongados ou relatórios mais objetivos.

Assim, nos dias 03 e 04 de março e no dia 07 de abril de 2018, o autor desta tese percorreu os 13 campos de futebol do Distrito do Jaraguá, além do campo do E.C. São Bento - Pirituba. Mesmo tendo um objetivo um pouco mais pontual, centrado em determinados processos históricos que envolviam o surgimento e a legalidade destes campos, essas experiências deram seguimento à interpretação dos conjuntos de atos simbólicos, em consonância com as incursões iniciais.

Já as etnografias realizadas ao longo de 2019 tiveram dinâmica mais fluída e de potencial revelador. Não que nelas já não se buscava mais as pistas e as "surpresas", pois isso se manteve até a escrita final. Mas já se tinha formulado um novo entendimento sobre a várzea. A tarefa era aprender com os grupos realizadores, entrecruzando tais informações dentro de alguns focos e eixos temáticos, ou seja, num sentido mais pragmático. Estes eixos acabaram por configurar, justamente, a subdivisão de seções do presente capítulo. Assim, novas etnografias ocorreram nos dias 20 e 27/01 de 2019, no Campo do Vila Izabel (Osasco); 20/01/2019 no Campo do Sajase (Pirituba); 24/08 e 31/08 de 2019 no CDC Jardim Regina (Pirituba); 27/09/2019 no Campo do Fazendinha (Brasilândia) e; 27/09/2019 no CDC Jardim São José (Pirituba).

Já no ano de 2020 e 2021, no avançar da escrita final da tese, algumas questões pontuais emergiram, tensionando o pesquisador para uma nova "rodada" de entrevistas, com

grupos e sujeitos já conhecidos e familiarizados, de modo a elucidar especificidades. Em razão da pandemia instaurada no primeiro semestre de 2020, esse processo foi realizado com certa limitação, a partir do compartilhamento de mídias via internet. Em síntese, foram "trocados" áudios por meio de aplicativos de compartilhamentos de mensagens.

A tabela 4, abaixo, sintetiza o percurso de incursões e etnografias realizadas. Destaque para a coluna "intenções (temas, processos)", que reúne os principais enfoques de cada incursão/etnografia, relativos ao curso da elaboração da escrita, aos entendimentos mobilizados e às pistas levantadas até aquele momento. Alguns termos dessa coluna ainda não foram discutidos na tese e irão figurar nas seções subsequentes. Eles foram, em síntese, desdobramentos das próprias etnografias.

Tabela 5: Síntese do percurso etnográfico (2016 - 2020)

Local	Data	Evento	Metodologia	Intenções (temas, processos)
CDC Jardim Regina	Nov/2016	Copa Bifarma	Observações, registros e envolvimento com a batucada do Praça FC (cantando).	Formulações iniciais da pesquisa.
CDC Jardim Regina	17/03/2017	Festival de Aniversário - Praça FC (Pirituba)	Observações, conversas, registros audiovisuais, envolvimento com a batucada do EC Comercial (tocando) e elaboração de relato posterior.	- Sociabilidades no campo de várzea. - Performance das batucadas. - Modos de torcer
CDC Jardim São José (Campo do Satélite)	01/04/2017	Festival de Aniversário – EC Comercial de (Pirituba)	Observações, conversas, registros audiovisuais e elaboração de relato posterior.	- Sociabilidades no campo de várzea. - Modos de torcer.
Campo do SER 7 de Setembro	21/05/2017	Copa Intervarzeanos	Observações, conversas, registros audiovisuais e elaboração de relato posterior.	- Sociabilidades varzeanas. - Modos de torcer.
Campo do SER 7 de Setembro	07/09/2017	Festival de Aniversário - 7 de Setembro (Freguesia do Ó)	Observações, conversas, registros audiovisuais e aplicação de entrevistas semi-estruturadas.	- Sociabilidades Varzeanas. - Memórias locais relacionadas ao jogo e ao samba.
Campo do AA Vila Carolina	16/09/2017	Festa de Aniversário – AA Vila Carolina (Limão)	Observações, conversas, registros audiovisuais e aplicação de entrevistas semi-estruturadas.	- Sociabilidades varzeanas. - Memórias locais relacionadas ao jogo e ao samba.
Campo do Jaraguá FC	03/03/2018	Amistosos	Aplicação de entrevistas semi -estruturadas e registros audiovisuais.	- Situação legal do campo / CDC. - Apropriação do espaço pelas práticas do futebol popular.

Campo do Taipas FC	03/03/2018	Amistosos	Aplicação de entrevistas semi -estruturadas e registros audiovisuais.	- Situação legal do campo / CDC. - Apropriação do espaço pelas práticas do futebol popular.
Campo do Parque Pinheirinho d'Água	03/03/2018	Não havia	Aplicação de entrevistas semi-estruturadas e registros audiovisuais.	- Situação legal do campo / CDC. - Apropriação do espaço pelas práticas do futebol popular.
CDC Lázaro Correa de Macedo	03/03/2018	Amistosos	Aplicação de entrevistas semi-estruturadas e registros audiovisuais.	- Situação legal do campo / CDC. - Apropriação do espaço pelas práticas do futebol popular.
Campo da Xurupita	03/03/2018	Copas locais	Aplicação de entrevistas semi -estruturadas e registros audiovisuais.	- Situação legal do campo / CDC. - Apropriação do espaço pelas práticas do futebol popular.
Clube Escola Cohab Taipas	03/03/2018	Amistosos	Aplicação de entrevistas semi -estruturadas e registros audiovisuais.	- Situação legal do campo / CDC. - Apropriação do espaço pelas práticas do futebol popular.
CDC São Bento	04/03/2018	Amistosos	Aplicação de entrevistas semi -estruturadas e registros audiovisuais.	- Situação legal do campo / CDC. - Apropriação do espaço pelas práticas do futebol popular.
CDC Parque Taipas	07/04/2018	Copas locais	Aplicação de entrevistas semi -estruturadas e registros audiovisuais.	- Situação legal do campo / CDC. - Apropriação do espaço pelas práticas do futebol popular.
CDC Sajase	20/01/2019	Copas locais	Conversas, envolvimento com a batucada do Praça FC (cantando), agendamento de data para registros audiovisuais mediados e elaboração de relato posterior.	- Sociabilidades no campo de várzea. - Performance das batucadas. - Arranjos rítmicos - Modos de torcer
Complexo Toca da Coruja – Campo do Vila Isabel (Osasco)	20/01/2019	Copa do Buzão	Observações e registros audiovisuais.	- Sociabilidades varzeanas. - Sonoridades varzeanas - Modos de torcer
Complexo Toca da Coruja – Campo do Vila Isabel (Osasco)	27/01/2019	Copa do Buzão	Registros audiovisuais com mediação dos batuqueiros do Praça F.C.	- Performance das batucadas. - Arranjos rítmicos

CDC Jardim Regina	24/08/2019	Copa Martins Neto	Observações, conversas, registros audiovisuais, estabelecimento de contatos para atividades futuras (junto ao The Wailers F.C.)	- Sociabilidades varzeanas - Performance das batucadas. - Sonoridades varzeanas - Modos de torcer
CDC Jardim Regina	31/08/2019	Copa Martins Neto	Observações, registros audiovisuais e envolvimento com a batucada do Praça FC (cantando).	- Sociabilidades varzeanas - Performance das batucadas. - Sonoridades varzeanas - Modos de torcer
Centro Esportivo Oswaldo Brandão (Fazendinha)	27/09/2019	Roda de conversas com batuqueiros/ ritmistas do The Wailers FC	Diálogos mediados por questões e temas previamente selecionados, registros audiovisuais e elaboração de relato posterior.	- Performance das batucadas. - Arranjos rítmicos
CDC Jardim São José	27/09/2019	Copas locais	Observações, conversas e envolvimento com a batucada do The Wailers (tocando).	- Performance das batucadas. - Arranjos rítmicos
Compartilhamentos de mensagens com membros do The Wailers FC (Brasilândia)	1º Semestre de 2020	Não havia	Entrevistas semi-estruturadas	- Repertório e arranjos rítmicos da batucada
Compartilhamentos de mensagens com morador de Jaraguá (SP)	1º Semestre de 2021	Não havia	Entrevistas semi-estruturadas	Confirmação de informações sobre histórico dos campos

A partir dessas informações, as seções a seguir apresentam o que foi interpretado das dinâmicas varzeanas, no que tange à produção de significados a partir das práticas culturais, bem como suas expressões simbólicas. Antes dessa abordagem, no entanto, é preciso destacar três questões que balizaram essa interpretação.

A primeira concerne ao que se poderia chamar de "entrada" nas dinâmicas varzeanas: os contatos prévios e posteriores que foram estabelecidos, as trocas pessoais e, especificamente, os varzeanos e varzeanas que possibilitaram a presença deste pesquisador nos campos, tecendo uma ampla rede de contatos entre cada encontro realizado.

Essa entrada poderia ser aqui sintetizada, sob o risco de alguma simplificação, de "pista do vivido". Tal expressão busca aglutinar a perspectiva das "pistas", das experiências reveladoras, à luz do que tratou Magnani acerca das etnografias, ao conceito de espaço vivido, cujo diálogo foi estabelecido com Lefebvre, no Capítulo 1. De fato, na condição de sujeito-pesquisador, havia um conhecimento prévio deste autor acerca de uma multiplicidade de dinâmicas varzeanas, que foram parte de seu cotidiano, principalmente durante a infância e

adolescência. Assim, a possibilidade de "cruzar" experiências sobre a várzea foi se mostrando cada vez mais ampla e sempre fluída, pois as experiências prévias deste autor - demonstrando familiaridade com os nomes de times, a localização de campos, os confrontos históricos "marcantes", as características das batucadas, entre outros -, tornavam-se referências para que os intérpretes que trocavam informações o fizessem com detalhamentos surpreendentes, com certo entusiasmo e confiança. Esse processo foi suscitando, gradativamente, maior dinamicidade e fluidez para as incursões posteriores. A cada encontro, formulando um novo arcabouço de conhecimentos e saberes compartilhados.

Uma vez que as pistas do vivido e suas posteriores sistematizações possibilitaram as interpretações deste capítulo, bem como promoveram inúmeras contribuições para as demais análises, confluindo para a totalidade da tese, assumo, a partir deste parágrafo, uma escrita em primeira pessoa. Não seria possível me eximir dessa pessoalidade nesse momento do texto, em que o legado das etnografias será enfocado. Legado que contém, também, as memórias de uma infância muito próxima aos campos de várzea, aos quais fui apresentado por um varzeano de referência, meu pai. Campos que foram importantes lugares do brincar, do jogar e do torcer em minha trajetória, quase sempre acompanhado também pela minha irmã mais velha. Onde presenciei o samba sendo realizado pela primeira vez.

Em suma, as etnografias transformaram meu olhar, enquanto sujeito-pesquisador, acerca do futebol popular de minha cidade e seus diversos conteúdos. Se o momento é de esmiuçar esse processo de transformação do olhar, articulando seus conteúdos por meio de descrições e diálogos, não me caberiam distanciamentos linguísticos. Ademais, para além das interpretações deste capitulo, optei por manter o texto em primeira pessoa também no capítulo final.

A segunda questão a ser destacada sobre as etnografias e interpretações realizadas envolve a questão de gênero que permeia os campos de futebol de várzea. Como pontuei na Introdução, e desenvolvi em Santos (2017), as sociabilidades varzeanas envolvem homens e mulheres, inclusive abarcando diferentes gerações. Assim como Seabra (2003) tratou acerca da primeira metade do século, a presença de mulheres nos campos sempre foi pujante e, pelo que pude apreender nas etnografias, tal pujança antes se ampliou do que arrefeceu, reverberando em diversos protagonismos femininos.

Ela se consolida em arranjos e práticas que, contudo, pouco se manifestam na forma de expressão do samba enfocada por essa pesquisa, ou seja, as batucadas de beira de campo. A título de elucidação, nas etnografias supracitadas, pude presenciar mulheres tocando apenas uma vez. No entanto, as coletividades das mulheres varzeanas permeiam os demais conteúdos

e sociabilidades, envolvendo, sem exceção, todas as demais dinâmicas que serão tratadas nesse capítulo, desde o jogo em si (amistosos, festivais e copas femininas, além de além das escolinhas de futebol feminino), passando pelas práticas torcedoras, festas, sonoridades, cargos de diretoria, organização dos times e cobertura midiática.

Esse numeroso contingente de mulheres envolvidas nas atividades da várzea não é sinônimo de igualdade nas relações interpessoais, reverberando a desigualdade de gênero da sociedade. O machismo na várzea, ora velado, ora explícito, expressa o machismo no cotidiano e, sem dúvida, os arranjos de gênero e dispositivos culturais relacionados ao masculino, ou, mais precisamente, ao que se entende por masculino na sociedade (LINS; MACHADO; ESCOURA, 2016), se reproduzem nos campos varzeanos quando se trata das hierarquias de poder imbricadas nas relações e práticas entre as pessoas.

No sentido desses dispositivos e arranjos, a presença rarefeita das mulheres nas batucadas varzeanas e mesmo nas rodas de samba (ainda que mais pronunciada, nesse caso), pode ser revelada e tensionada. Diferentemente em demais práticas da várzea, a participação das mulheres no samba está centrada, majoritariamente, nas práticas da dança e do canto, apenas, e não nos instrumentos, no tocar propriamente dito. "Por que as minas não tocam na roda? E nas batucadas? Por quais motivos uma prática gestada na cultura popular reproduz dispositivos de gênero que geram desigualdade e interdições?" São questões que mobilizam uma situação recorrente e problemática do "mundo do samba", e têm sido criticada e superada pelo progressivo engajamento das mulheres tocando nas rodas, projetos de samba, eventos e baterias de escolas de samba. Um engajamento propositivo no sentido de ocupar os espaços da prática do samba, ressignificando suas narrativas, estruturas e hierarquias[92]. Os sambistas, varzeanos e entusiastas tem a possiblidade e, sobretudo, o dever de aprender com isso. Uma vez que tais desigualdades e interdições distanciam os "mundos do samba e da várzea" dos fundamentos que os gestaram, assentados no encontro, no respeito mútuo, na troca.

No que tange às dinâmicas varzeanas como um todo, cumpre demarcar a inserção das mulheres, contemplando uma problemática colocada Jamaica Santarém[93], quando trata do

[92] A reflexão desse parágrafo expressa, também, envolvimentos recentes em rodas de samba, coletivos, debates e principalmente, no Bloco Cultural União Altaneira (Campinas), ao qual faço parte desde 2012. Nesse sentido destaco a mesa de discussões intitulada "A presença feminina no samba: representação, invisibilidade e protagonismo", com a presença das sambistas Verônica Borges (primeira mulher a tocar um naipe "pesado", a caixa, na Bateria de Bamba da Nenê de Vila Matilde), Pâmela Alves, Rosemeire Marcondes e Simone Tobias, durante as atividades do II Encontro da Música Popular Brasileira: O Samba além dos 100 anos, realizado pela USP em 2017. Mais do que exemplificar, pontualmente, a relevância do debate, essa discussão articulou dezenas de exemplos de protagonismo feminino no mundo do samba, desde sua gênese aos dias atuais.

[93] Jamaica Santarém é cineasta e integrante da Rede Doladodecá, coletivo que desde 2014 realiza atividades de pesquisa, produção e intervenção envolvendo a várzea, o samba e a literatura. Destaca-se, nos termos da notícia publicada, que a Rede entende o futebol de várzea como um dos "pilares da cultura periférica". Informações

documentário "Mulheres do Progresso, muito além da várzea", lançado na década passada. Superando o estigma de que a figura do homem deve ser central nos arranjos mais relevantes e "lideranças" da várzea, o registro mostra:

> [...] a vida real de mulheres que dirigem times, organizam campeonatos, administram campos e sedes de equipes, para garantir momentos de lazer, alegria e união às famílias, torcedores e jogadores que dão vida aos jogos da várzea nos finais de semana nas periferias.

A última questão prévia, antes de passar às interpretações propriamente ditas, concerne à memória. Para tanto, gostaria de retomar um dos fragmentos que encerraram o capítulo anterior – o relato de Luis Antônio, sambista da Zona Norte. Ali foi destacado que Luís Antônio *articulou* elementos de sua memória, para que esse conteúdo fosse compartilhado por meio da entrevista, relatando acontecimentos de sua vida. O debate que envolve a memória na sociedade é denso e, ainda que as etnografias mobilizem a pesquisa para as relações entre futebol varzeano e batucadas contemporaneamente, o aprofundamento sobre dinâmicas pretéritas é imprescindível e praticamente inescapável. Dito de outro modo, falar do presente, para uma varzeana ou varzeano mobiliza instantaneamente sua trajetória na várzea. Falar do jogo de ontem, é como falar dos jogos realizados há décadas atrás ou do percurso realizado na última semana, para ver seu time "fora de casa". Tratar da várzea, inexoravelmente, é tratar de memória e de memórias. Há certa continuidade de fatos e processos que envolvem a vida dos varzeanos e varzeanas, pululando em seu pensamento. Quando mobilizados, eles se encadeiam.

Nesse sentido, o trato com diversas memórias nessa pesquisa, tem como referência a obra de Eclea Bósi (1979, p.29), quando inadaga: "[...] qual a forma predominante de memória de um dado indivíduo?".

A autora responde à questão após o diálogo com um grupo de quatro autores que sintetizam diferentes tendências. Primeiro, na tradição filosófica de Bergson, a defesa de que existe uma memória pura, conservada no passado inconsciente e chamada pelo presente. Segundo, na tradição sociológica de Hallbwacks, a defesa de que existem "quadros sociais da memória", onde a lembrança é uma imagem construída, fruto de um trabalho que depende de condições processuais, ligadas à família, à classe social, à formação, entre outros aspectos da vida do sujeito que lembra. Terceiro, na tradição da psicologia social de Bartlett (em diálogo

---

disponíveis em: https://www.almapreta.com/editorias/da-ponte-pra-ca/documentario-investiga-a-relacao-da-mulher-periferica-com-o-futebol-de-varzea

com a etnologia de Rivers), a defesa de que há uma convencionalização da memória, ou seja, de que a recordação aflora pelo ponto de vista cultural e ideológico em que o sujeito que lembra se insere, levando a versões consagradas sobre determinados acontecimentos. Finalmente, ainda na psicologia social, com Stern, a defesa de um modelo combinado, admitindo que a memória se elabore na imbricação entre as mudanças vivenciadas pelo sujeito e a sua "unidade constante", ou seja, entre a memória pura e a memória refeita.

Com base neste escopo, Bosi (1979, p.29 grifo da autora) se posiciona e elucida sobre a forma de memória dos sujeitos: "O único modo correto de sabê-lo é levar o sujeito a fazer sua autobiografia. A narração da própria vida é o testemunho mais eloquente dos modos que a pessoa tem de lembrar. É a *sua* memória".

Tal narração, segundo Bosi, é um trabalho de reelaboração, uma possibilidade de o sujeito depoente reaprender o que viveu. Ela pode, sem dúvida, ser uma via de informação, mas isso depende da sensibilidade e mediação do entrevistador. A memória registrada pela autobiografia não se confunde com a teoria da história, pois se centra no subjetivo por excelência, misturando o tema proposto ao fugidio da história de vida do depoente, em face aos processos socioespaciais em que ele está imbricado no momento da lembrança. É nesse sentido que enfatizo a memória de entrevistados e entrevistadas como uma articulação, tendo como influência as proposições temáticas trazidas pelas minhas questões norteadoras, mas que, como foi mencionado, não se encerra nas mesmas, abrangendo sempre outras nuances.

Tendo em vista os detalhamentos trazidos por essas três questões, parto para uma interpretação dos campos de várzea paulistanos contemporâneos, a partir do recorte da Zona Noroeste. Tal interpretação será estruturada em três eixos: o jogo, a dimensão sonora (na qual estão inseridas as batucadas de beira de campo) e os modos de torcer.

3.1. *O jogo é jogado!* [94]

As partidas em si. O ambiente dos vestiários, as resenhas pós-jogo, a "ocupação" do campo por crianças durante os intervalos, os treinamentos e exigências das "escolinhas de futebol". As memórias de times e jogadores que "marcaram época" em seus respectivos bairros, as copas e festivais locais, bem como as renomadas copas capitalizadas por empresas,

[94] Este subtítulo alude à conversa desenvolvida com César (53 Anos), apelido Balão, no campo do Sete de Setembro, que afirmou existir no passado varzeano "um jogo mais jogado" do que atualmente, sem "cai-cai" e com arbitragem mais "solta" Em suma, a partir daí Balão foi ponderando sobre a intensidade do jogo atual. Tratando dos temas da competição e do lúdico, essa noção do "jogo jogado" torna-se elucidativa.

cruzando as regiões da metrópole. Esse conjunto de dinâmicas, que poderiam ser exemplificadas longamente, permite sugerir uma entrada: o fato de que o jogo varzeano engendra processos que aglutinam, majoritariamente, um conjunto de significados herdados. É pouco comum na várzea a presença do/a jogador/a deslocado/a do "universo" varzeano, que esteja ali para desenvolver sua prática esportiva de modo pontual. Em suma, o/a jogador/a da várzea em geral "cresceu na várzea", ou se insere em suas dinâmicas há longos períodos, pelos quais as práticas do jogo foram configurando um aprendizado.

Desse processo, pude apreender que, contemporaneamente, há uma imbricação entre o sentido do lúdico e da competição, o que se relaciona às matrizes bricolada e comunitária do futebol (DAMO, 2005), tratadas no capítulo 1. Por um lado, manifesta-se em determinados times um sentido de coletividade que se aproxima da brincadeira, pelo qual se contemplam diferentes faixas etárias e mesmo diferentes habilidades com a bola nos pés, mesmo aquelas habilidades "menos desenvolvidas", como foi citado em diversas entrevistas, entre risos irreverentes dos/as entrevistados/as. Esse sentido do lúdico também foi muito presente nas articulações da memória, pelas quais os/as entrevistados/as recorrentemente se remeteram às disputas entre times "do bairro", "da rua de cima", "da vila vizinha". Disputas que ditavam o desejo de jogar bola, permeando a prática, a representação e o imaginário dos grupos sociais na cidade de São Paulo (SP), nos meados do século XX. Desejos que confluíam nos campos de várzea, como no exemplo do seguinte diálogo entre César, apelido Balão (53 Anos) e Cidinho (60 Anos):

> César (Balão): É o seguinte. Quando a gente jogava bola, a gente não tinha outra diversão na cidade. Era limitado. Então a gente (...) a gente tinha a noite (...) um bailinho (...) mas de finais de semana era o quê Cid?
> Cidinho: Bola!
> César (Balão): Bola, bola, bola, bola e bola.
> Cidinho: Em cada final de rua tinha um quadradinho onde você ficava brincando, jogando bola (...)
> César (Balão): Descalço (...)
> Cidinho: Descalço. E nos finais de semana você vinha pro campo pra "brincar" com os times mesmo. (César e Cidinho, entrevistados por Alberto Luiz dos Santos, 2017)

Sobre a contemporaneidade desse sentido lúdico, é indubitável o esmorecimento de suas relações, ainda que alguns exemplos vivenciados suscitem sua permanência, menos pronunciada. Essas permanências envolvem desde os campos em espaços públicos apropriados "pela mulecada", os "terrenos baldios", como foi exemplificado no capítulo 1 (a partir de levantamentos no Distrito do Jaraguá), passando pela identificação de dezenas de times e categorias de "veteranos", "masters", "paradões", entre outras denominações, que

possuem uma agenda flexível em relação à dificuldade das disputas. Agrupamentos futebolísticos que, segundo os/as entrevistados/as, têm na resenha, no bar, nas trocas de ideias e em outros jogos (sinuca, dominó, carteado), uma dinâmica tão importante e valorizada quanto o jogo em si. Destaco que essa característica de times e categorias não está centrada apenas em jogadores mais velhos. Muitos times formados por jovens também têm essa postura mais "descontraída", por assim dizer, de lidar com os confrontos, ainda que "ninguém gosta de perder", uma máxima varzeana e do futebol como um todo.

Outra expressão proeminente dos significados desdobrados a partir lúdico no futebol varzeano é a ocupação do campo por crianças nos intervalos dos jogos. Ocorre quando o juiz apita o fim de jogo, ou do primeiro tempo, e então dezenas de crianças e jovens, por vezes também adultos, ocupam o campo, para alguma "brincadeira de bola": vale jogar "rebatida", cobranças de falta, cobranças de pênalti, simulações de cruzamento, "três dentro, três fora", ou, simplesmente, a condução da bola por alguém que passa a enfrentar as dezenas que ali se postam - o conhecido "eu contra a rapa!". Em praticamente todas as incursões e etnografias realizadas, essa dinâmica foi presenciada. Ao menos por alguns instantes, esses grupos de jovens sentem no corpo a intensidade de se jogar na várzea.

Figura 23: Crianças no campo do CDC Jardim Regina durante Festival em 2017

Fonte: Alberto Luiz dos Santos (março - 2017)

Mas o significado do brincar se atrela dialeticamente ao do competir. Tratei em Santos (2017), o modo como as brincadeiras de bola reproduzem gestos, posturas, comportamentos,

dribles e comemorações de jogadores profissionais. Para além de uma reprodução aparentemente banal, esse processo possui densidade. A força da indústria do futebol, tratada no Capítulo 1, me parece intensa nesse sentido e a noção do campo de várzea como espaço de treino e ascensão profissional é muito presente, tanto para crianças praticantes, quanto para seus familiares. E nesse bojo não se excluem os próprios adultos praticantes, dos mais jovens aos veteranos, do "segundo quadro" e do "esporte".[95] O imaginário espetacular do futebol, com suas diversas formas de representação dão novos sentidos ao lúdico, fazendo prevalecer o competitivo em muitas situações.

A intensidade do competir varzeano foi presenciada em diversos momentos das etnografias. As partidas disputadas entre Botafogo F.C. (Guaianases) e S.E.R. Sete de Setembro (Freguesia do Ó), durante o Festival de aniversário do "Sete", foram destaque nesse sentido. No evento, realizaram-se partidas entre Master, Veterano, Sub - 13, Sub -15, Esporte B e Esporte A dos dois times. Além disso, outras partidas, com outras equipes, de categorias voltadas àqueles ainda mais jovens, entre 07 e 12 anos, realizavam-se simultaneamente num campo de menores extensões. Partidas que geraram uma expectativa capaz de concentrar dezenas de crianças numa mesma dinâmica, entre a torcida e a ansiedade de entrar em campo, durante horas. Não se viam outras brincadeiras entre os pequenos. Era um êxtase pela competição, pelo esporte.

Sobre essa questão, cumpre enfatizar que as "escolinhas de futebol" exercem uma dinâmica de extrema relevância na várzea contemporânea, no que tange a essa mediação entre o jogo e a competição. Em realidade, não se trata de algo recente, havendo diversos exemplos de clubes e times varzeanos que vêm se dedicando à atividade há décadas, dos quais se destaca o tradicional "Pequeninos do Jóquei", da Zona Sul de São Paulo, ou o "Botafogo de Guaianazes", aglutinador de jovens na periferia da Zona Leste, como tratou Spaggiari (2015).

Mesmo com essa recorrência pretérita, a inserção de Escolinhas de Futebol no universo varzeano tomou uma crescente nos últimos anos, de modo exponencial. No caso dos campos visitados nas incursões e etnografias, elas estavam presentes em praticamente todos. Em alguns campos como Sete de Setembro, Vila Carolina, São Bento e Xurupita, conforme informações, elas reúnem cerca de duas centenas de crianças, somando-se todas as categorias.

Do ponto de vista dos significados criados coletivamente, em torno do lúdico e da competição, essas Escolinhas configuram uma dialética um tanto problemática. Por um lado,

[95] "Segundo Quadro" e "Esporte" são denominações antigas e recorrentes para se referenciar às duas principais equipes de determinado time ou clube. Noutros termos, seria o equivalente a "Time B e Time A".

trazem as crianças para o campo de várzea, às centenas, entre categorias masculinas e femininas. Os campos intensificam seus usos coletivos e a ascensão de jogadores para os próprios times varzeanos torna-se "garantida", uma espécie de base pela permanência de cada clube. Por outro lado, as exigências do competir ditam a dinâmica: trata-se de um uso mais regrado e disciplinado dos espaços e do tempo, com ininterruptas menções ao futebol profissional, seja pelos próprios jogadores, pelos familiares, diretores ou treinadores. Destaca-se que há escolinhas que nem mesmo têm ligação com os times que mandam jogos nos campos, e sim alugam o espaço para treinos, assim como se desenvolve no futebol *society.*

Os sentidos do jogo elaborados nas escolinhas, decerto aludem mais à competição do que ao jogo descompromissado, divertido. No entanto, quiçá seja esse um "mote" contemporâneo para atrair as crianças aos campos, como se levantou no diálogo com Rubens Morais (64 Anos), um dos Diretores dessas categorias, durante o aniversário do Vila Carolina:

> Rubens: E aí essa garotada, nós estamos reciclando eles pra no futuro (...) Tem muleque na França, em Dubai. Uma série (...) então isso é muito legal.
>
> Entrevistador: Está aglutinando a "mulecada" como a várzea aglutinava antes. Só que o jeito é diferente?
>
> Rubens: É diferente. Hoje você tem psicólogo, você tem um dentista, você tem um fisioterapeuta, você tem uma série de situações, um treinador profissional, ex - atleta entendeu? Tem que ter isso, porque senão os pais não deixam.
>
> Entrevistador: Parece que a "mulecada" saia da escola, ocupava o campo por conta própria. Agora as Escolinhas estão fazendo um pouco disso de novo?
>
> Rubens: É. Exatamente isso. Se não fizer isso a mulecada não vem não. Hoje o vídeo game (...) (Rubens Morais, entrevistado por Alberto Luiz dos Santos, 2017)

Figura 24: Sub-15 do Sete de Setembro x Botafogo de Guianazes (2017)

Fonte: Alberto Luiz dos Santos (setembro - 2017)

Em torno dessa dialética, os confrontos futebolísticos que se desenrolam nas periferias de São Paulo, principalmente em campos de organização coletiva que não se inserem no calendário varzeano - aqueles campos improvisados onde atuam onze contra onze decididos "no momento" - sugerem, a meu ver, uma forma de reelaboração desse sentido do lúdico, permanente e de certo modo alheio ao universo varzeano.

Enquanto o jogo que transcorre no calendário "copeiro" da várzea (ou mesmo nos amistosos e festivais), conta com um conjunto de estruturas e lógicas de organização, que vão desde os modelos de organização clubísticos, até as amplas redes de patrocínios e financiamentos, nesses campos de organização coletiva, entre "peladas" e demais brincadeiras, há um sentido de "criar para jogar", num intervalo pequeno de tempo mediado pela especulação imobiliária, como no exemplo dos campos identificados no loteamento City Jaraguá (figura 10, capítulo 1). Nesses campos - localizados em praças, em canteiros e em terrenos baldios - permanecem algumas disputas de lógicas diferenciadas, realiza-se o lúdico com a intensidade de ser auto-organizado e repentino sem, no entanto, deixar de ser tão vibrante quanto uma competição varzeana. Até porque, tem muito/a "boleiro/a" jogando na várzea. Agora, nos onze contra onze dos terrenos baldios, todo mundo é "boleiro/a". Noutros termos, tratam-se de lugares do futebol popular, assim como os campos inseridos no calendário varzeano, com a pujança de serem, também, lugares do brincar.

Voltando aos campos inseridos nas lógicas varzeanas propriamente ditas, as diferentes possibilidades de práticas apreendidas a partir das incursões e etnografias me permitiram considerar, como referencial, que os usos coletivos e variáveis nos intervalos de um dia e uma semana vão conformando ao lugar um aspecto de identidade, que varia, no entanto, em relação aos itinerários de cada time e de sua inserção nas competições. No Jaraguá, por exemplo, há campos com mais de vinte jogos num fim de semana, iniciando-se aproximadamente às 07 horas da manha, como nos informou Juquinha (30 Anos), presidente da Associação de Times do Campo da Xurupita, em 2018.

Há também aqueles campos de menor intensidade, onde os times de casa recebem adversários em praticamente todos os fins de semana para enfrentar suas diversas categorias, porém não há muito uso dos campos para além desses confrontos. Isso ocorre inclusive em alguns CDC's que ficam fechados e sem acesso público em parte da semana e, ocasionalmente, dos próprios fins de semana. Nesse sentido, os CDC's configuram uma contradição em muitas ocasiões: teoricamente mais estruturados, são aqueles em que as possibilidades do lúdico se realizam de forma mais tímida, tendo o vista toda a sistemática que neles se impõem.

De todo modo, uma vez que se tem uma recorrência de jogos e partidas em todos esses campos, seria coerente compreender que essa relação de identidade com o espaço do jogo - e de todas as práticas a eles associados – seja manifestada de modo singular em cada um desses campos. Além disso, no que tange ao significado desses lugares, há uma dimensão identitária ampla entre os varzeanos e varzeanas, que se aprende no campo do bairro, mas que se amplia e promove certo acolhimento em todo campo de futebol varzeano da metrópole. Dito de outro modo, todo/a varzeano/a, quando chega num campo de várzea, em meio a uma partida em disputa, sente-se, de algum modo, em casa. Acolhido/a nos lugares do futebol popular

Nesse sentido, seriam os campos de várzea um conjunto de *referências culturais* para "boleiros e boleiras" da metrópole? Independentemente do campo de jogo, bairro ou "vila"?

A resposta pode ser suscitada por meio da elucidação de um fragmento das incursões e etnografias realizadas, quando, no campo do Jaraguá F.C., em 03/03/2018, esperava para dialogar com Cosmo (54 anos), jogador do clube que concederia uma entrevista. Nesse meio tempo, alguns frequentadores do campo se aproximaram e se iniciou um diálogo sobre a pesquisa, em que não foram registrados nomes e áudios. Um jogador dos veteranos do Jaraguá F.C. então se aproximou, com um caderno de anotações. Capa dura, um caderno novo, de estilo colegial. Ele ouvira as conversas que estávamos tecendo e fora buscar o caderno para compartilhar as informações. Ali, o ex-jogador do primeiro quadro, tinha o registro da trajetória do Jaraguá F.C. há décadas: um conjunto de dezenas de páginas em que, ao longo de sua vida, foi tomando nota dos confrontos, placares, goleadores, adversários. O apreço deste varzeano pelo caderno, que trazia informações desde década de 1980 e, segundo ele, havia passado a limpo recentemente, seria impossível de ser aqui descrito. O gesto de buscar o caderno e o entusiasmo de compartilhar essas memórias me deu alguma dimensão dos significados do jogar, de pertencer a um time, de ser a sua história. Do pertencimento à várzea paulistana, como um todo. Pouco depois do diálogo, o atual veterano passou a se aprontar para a partida que viria. Hora do jogo!

Esse fragmento me permite sugerir uma resposta positiva para a questão deixada acima. E, como já foi pontuado nos capítulos anteriores, me permite uma assertiva fundamental a essa tese. Os campos de várzea são patrimônios para "boleiros e boleiras" da metrópole, sendo sua valoração dada na prática, a partir dos lugares do futebol popular que permanecem como legados da apropriação do espaço. São estes lugares onde diversas referências culturais se realizam, dentre elas, as que se relacionam ao jogo, entre o lúdico e o competitivo. Avanço, na seção que segue, para outras dimensões desta realização.

3.2. A dimensão sonora dos lugares do futebol popular

Entre as diversas contingências da várzea discutidas por essa pesquisa, há uma dimensão dos lugares do futebol popular que pode ser identificada e vivida no cotidiano da metrópole a partir da escuta. Trata-se mobilizar a audição, sentido especial que funde intimidade e sociabilidade, capaz de reconhecer sons, distingui-los (mesmo que inconscientemente) e, com isso, interpretar a paisagem sonora (SHAFER, 2001).

Tratarei dessa dimensão sonora dos lugares do futebol enquanto *sonoridades varzeanas*, um conteúdo intenso, múltiplo e intersubjetivo dos campos de várzea, principalmente em grandes festivais e copas. Tais sonoridades também são pujantes nas sedes dos times, localizadas geralmente nas adjacências dos campos, onde se promovem diversos eventos e festas ritmados por sons musicais, mesmo quando não ocorrem jogos. Em suma, o enfoque é dado a uma produção coletiva de significados e expressões simbólicas que têm as sonoridades como via, articulando o cotidiano de milhares de varzeanos e varzeanas.

Tem baile de samba-rock e nostalgia nas dependências do campo do Cruz da Esperança, no Complexo Campo de Marte (Casa Verde)[96], uma vez por mês. Tem roda de samba nos bares desse Complexo, bem como no CDC São José, em Pirituba, onde todo sábado à tarde ocorre o "Samba do Galo", típica roda de samba varzena como tantas outras que se realizam nos campos de São Paulo (SP) semanalmente. Ademais, tem *funk, RAP,* arrocha, forró *e reggae,* soando dos aparelhos automotivos que estacionam nas dependências dos campos de várzea, muitas vezes ecoando de tal modo que "roubam a cena", atraindo varzeanas e varzeanos para o entorno dos seus "pancadões". Ocorrem, ainda, discotecagens de *DJ's*, nas sedes dos clubes e nos campos, principalmente em CDC's, variando seus repertórios em alto volume, seja nos intervalos dos jogos ou durante as festas temáticas, nas quais a dança e a música entrelaçam familiares, amigos e visitantes do bairro[97].

Tal imbricação de sonoridades pode ser apreendida na figura 25, com uma roda de samba "pulsando" em primeiro plano, e o *DJ* ao fundo, preparando seu repertório para a discotecagem que viria posteriormente. O evento ocorreu em 2017, marcando a celebração de aniversário do AA Vila Carolina, da Zona Norte, em seu campo próprio.

[96] Este clube varzeano organiza bailes em sua sede social desde a década de 1960, segundo informações disponíveis em: http://www.sambarocknaveia.com.br/2017/10/vida-longa-ao-cruz-da-esperanca-59-anos/.

[97] Os eventos citados neste parágrafo foram identificados nos anos de 2017 e 2018, sendo possível que não se realizem de mesmo modo atualmente, dada a dinamicidade dos campos varzeanos. De modo a contemplar as etnografias realizadas, esse levantamento foi mantido.

Figura 25: Roda de Samba no campo do AA Vila Carolina (2017)

Fonte: Alberto Luiz dos Santos (setembro - 2017)

Destaco que os eventos citados até aqui poderiam ter aqui o acréscimo de descrições e exemplificações alongadas. O que menciono acima são apenas alguns fragmentos apreendidos nos próprios campos, durante as incursões e etnografias, de modo a elucidar a amplitude das sonoridades varzeanas. As rodas de samba, os bailes, as discotecagens e pancadões que ocorrem nos campos de várzea se realizam simultaneamente, de forma numerosa e variável, em toda a metrópole paulista, a cada fim de semana.

Em meio a essas práticas, destaco também as sonoridades das torcidas, bem como dos frequentadores e entusiastas da várzea. Grupos de varzeanas e varzeanos cuja produção sonora emerge das simples conversas de fim de semana, das "sugestões" táticas às equipes, da pressão à arbitragem (geralmente de modo efusivo) e, principalmente, dos "gritos de torcidas", com grande diversidade de repertório, sustentado pelo ritmo das baterias e pela busca do uníssono das vozes em coro. Destacadamente, há, ainda, as batucadas de beira de campo, enfoque dessa pesquisa, adensando as sonoridades varzeanas com os arranjos rítmicos e o canto coletivo de sambas-enredo de carnavais passados.

Para interpretar essa dimensão sonora que acompanha a agenda da várzea em São Paulo, o percurso desta pesquisa foi direcionado para um diálogo com a etnomusicologia e demais aportes teórico-metodológicos centrados nas relações entre música e sociedade.

Apresento esse diálogo sugerindo uma distinção entre som, música e sonoridades,

conforme levantamento bibliográfico desta tese. Tão recorrente quanto desafiadora, essa reflexão foi essencial para formular a interpretação que segue e propor as sonoridades varzeanas como conteúdo dos lugares do futebol popular na metrópole. Um conteúdo significativo para os grupos sociais envolvidos e revelador dos processos tratados nessa pesquisa, como os movimentos dos campos de várzea, a vida de bairro e as sociabilidades que se desdobram na periferia, conduzindo, em consonância com os demais processos tratados, à realização das referências culturais a partir do lugar.

Nesse sentido, inicio a abordagem pela obra de José Miguel Wisnik (2005, p.27), ao dialogar música e som com a noção de ruído. Segundo o autor: "Descreve-se a música originariamente como a própria extração do som ordenado e periódico do meio turbulento de ruídos". A assertiva conduz a uma primeira consideração, de que a música exprime uma intencionalidade, a de obter ou "controlar" o som, a partir de um instrumento ou gravação, por exemplo, e assim obter um produto, diferenciado do ruído. Deve-se considerar, ainda, que: "Através das alturas e durações, timbres e intensidades, repetidos e/ou variados, o som se diferencia ilimitadamente". (WISNIK, 2005, p.26). Assim, o som encerra um conjunto infinito e permanente de diálogos, o "jogo complexo das ondas sonoras", segundo o autor.

Esse jogo se apresenta como inescapável ao sujeito. O som é inerente à vida, uma vez que a audição é o primeiro sentido desenvolvido pelo ser humano. Após ser acionado e percebido, antes mesmo do nascimento, esse sentido se torna contínuo. Como discute Shafer (2001, p.29): "O sentido da audição não pode ser desligado à vontade. Não existem pálpebras auditivas. Quando dormimos, nossa percepção de sons é a última porta a se fechar, e é também a primeira a se abrir quando acordamos".

Assim, o som é um fenômeno físico ininterrupto, podendo ser conceituado, inicialmente, em sua dimensão acústica, como propõe Pinto (2001). Segundo este autor, o enfoque da etnomusicologia, entretanto, deve avançar nessa conceituação, pois o som está inserido em concepções culturais. Nesse sentido, Pinto (2001, p.234 grifo do autor), associa, respectivamente, a dimensão acústica ao som e a dimensão cultural às sonoridades, ambas intrinsecamente articuladas: "Os dois parâmetros, a acústica e a cultura, ou seja, o *som* e as *sonoridades*, respectivamente, estão presentes na pesquisa etnomusicológica do século XX".

Antes de adentrar ao debate sobre as sonoridades, destaco que adotar uma noção de música como organização do som, conforme supracitado, não implica em dizer que apenas o produto oriundo de uma intencionalidade humana pode ser considerado "musical". Os próprios autores citados flexibilizam os limites entres os dois conceitos. Como afirma Shafer (2001, p.20 grifo do autor): "[...] todos os sons fazem parte de um campo contínuo de

possibilidades que *pertence ao domínio o compreensivo da música.* Eis a nova orquestra: o universo sonoro"! No mesmo sentido, Pinto (2001, p.222) destaca que:

> [...] a música raras vezes apenas é uma organização sonora no decorrer de limitado espaço de tempo. É som e movimento num sentido lato (seja este ligado à produção musical ou então à dança) e está quase sempre em estreita conexão com outras formas de cultura expressiva.

Com base nessas perspectivas, é possível falar em sons musicais num sentido amplo, a paisagem sonora mundial, "[...] como uma imensa composição musical desdobrando-se incessantemente à nossa volta". (SHAFER, 2001, p. 287). Nesse universo, inserem-se, obviamente, os sons legados da prática musical de caráter intencional, ainda que a noção de sons musicais não se limite a ela.

É importante demarcar, também, as narrativas que são forjadas sobre música no bojo das epistemes e visões de mundo, que se diferenciam na sociedade e se hierarquizam, à medida que constituem, também, instrumentos de poder. O sentido lato de música, colocado por Wisnik, Shafer e Pinto contribuem, então, para transcender narrativas estritas, que engendram o tema numa concepção ocidental. Assim, proponho um diálogo desses autores com a concepção de Sodré (1998, p.21), quando pontua que:

> No ocidente, com o reforçamento (capitalista) da consciência individualizada, a música, enquanto prática produtora de sentido, tem afirmado sua autonomia com relação a outros sistemas semióticos da vida social, convertendo-se na arte da individualidade solitária. Na cultura tradicional africana, ao contrário, a música não é considerada uma função autônoma, mas uma forma ao lado de outras - danças, mitos, lendas, objetos – encarregadas de acionar o processo entre os homens e entre o mundo visível (o aiê, em nagô) e o invisível (o orum).

Nessa chave, a tríade sonora afro-diáspórica, ou seja, o elo de tambores, canto e dança espraiando-se pelo território, conforme tratado no capítulo anterior, não contempla uma ideia de música como domínio autônomo e apartado das práticas sociais e culturais de um grupo. Sodré enfatiza, nessa discussão, o aspecto significativo dessa articulação entre o mundo visível e invisível a partir do ritmo, dando enfoque à prática percussiva e o modo como ela restitui o aspecto mítico, enfatizando a harmonia e criação do tempo do som, realizado de forma cíclica. Esse entendimento será retomado na seção 3.3, por dialogar mais detidamente com os fazeres musicais interpretados por essa pesquisa, as batucadas.

Por ora, com base nessa distinção – mais fluída do que restritiva – entre os conceitos de som e música, retomo a questão das sonoridades, ou seja, a dimensão cultural do fenômeno

sonoro. Recorrendo brevemente ao debate sobre o conceito de cultura do capítulo anterior, as sonoridades podem ser entendidas, então, como a intersubjetividade contida no processo de produzir e apreender sons, que suscita uma elaboração coletiva de significados e expressões simbólicas, com a especificidade de se tratar de um processo ininterrupto e, não raro, inconsciente.

O seguinte trecho de Mestrinel (2018, p.97) permite relacionar tal intersubjetividade à prática da batucada, enfoque dessa pesquisa: "A sonoridade da batucada se constitui através destas relações fluidas, pela interação entre as ações individuais dos ritmistas inseridos no fazer musical coletivo". Destaca-se como o conceito de sonoridade é mobilizado como potencial de envolver indivíduo e grupo. No caso, foi enfatizado a sonoridade a partir de um fazer musical, sendo possível pensar, no mesmo sentido, na sonoridade como apreensão, ou, noutros temos, como interpretação de outros fazeres musicais e produções sonoras.

Ademais, o conceito de sonoridades também mobiliza uma relação entre os sons musicais e o contexto espaço-temporal em que se realizam, tornando-se potente para as problemáticas colocadas por essa pesquisa. Essa relação é bastante recorrente quando se trabalha com as sonoridades, sendo reveladora a obra de Luana Zambiazzi dos Santos (2017), em pesquisa que se dedica a analisar a produção sonora e as narrativas sônicas formuladas por moradores da COHAB, no município de São Leopoldo (RS):

> [...] como os moradores e moradoras desse lugar interpretam tais sons? O que eles podem contar sobre o cotidiano de seus habitantes? Como colaboram (ou não) ao demarcar identidades, territórios e, nas suas fricções, os conflitos? Seriam essas *sonoridades particulares desse espaço urbano popular*? (SANTOS, 2017 p. 23 grifo meu)

Destaco como o conceito de sonoridades, mobilizado pela autora, vincula o sonoro ao espaço. Em consonância com o que apresentei no capítulo 1, ainda que a autora se valha de outras noções e categorias geográficas (espaço e território, citados no trecho), é possível relacionar seus questionamentos e articulações ao conceito de lugar, como dimensão concreta e simbólica do espaço vivido. Nesse sentido, o conceito geográfico de lugar é aqui entendido como lócus a partir do qual as sonoridades são "produzidas, apreciadas e depreciadas", nos termos da autora.

Para além das sonoridades, outros conceitos também figuram com potencial de esmiuçar as relações entre som, música e espaço. O próprio conceito de paisagem sonora, já discutido, bem como os de "ambiente acústico" e "espaço acústico" que mencionarei adiante, trabalhados por Shafer (2001), contribuem para analisar a dimensão sonora da produção

social do espaço, sendo bastante mobilizados em produções da Geografia. Destaca-se, ainda, o conceito de "cena musical", oriundo da etnomusicologia, que tem sido incorporado com recorrência por geógrafos que se voltam às redes, circuitos e transformações das expressões musicais diante da produção social do espaço.

Sendo inevitável a escolha, proponho as sonoridades como ferramenta conceitual para apreender a dimensão sonora dos lugares do futebol, no sentido de sua intensidade e multiplicidade. As sonoridades varzeanas contemplam, portanto, as rodas de samba, as discotecagens, os pancadões (som automotivo), e as manifestações torcedoras que foram mencionadas nos parágrafos iniciais, entre outras nuances de uma ampla diversidade, articulando-se ao movimento dos campos de várzea na metrópole. Nesse conteúdo dos lugares do futebol, que transita entre o turbulento e o dissonante, o harmônico e o aprazível, onde o silêncio é raridade, também estão presentes as batucadas de beira de campo, forma de expressão do samba paulistano que motivou inicialmente essa pesquisa.

Nesse sentido, foi necessário ampliar os levantamentos teóricos, de modo a contemplar, para além da especificidade das batucadas, as múltiplas sonoridades varzeanas que foram sentidas e interpretadas a partir das etnografias.

3.2.1. Sonoridades varzeanas: reverberações de um repertório periférico

Segundo Wisnik (2005, p.18): "O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio." Foi destacado acima que, nos lugares do futebol popular, o silêncio é raridade. Sendo o silêncio, como afirma o autor, algo contingente ao som, para que o próprio som exista e possa ser apreendido, esse momento da pesquisa se depara com um desafio, uma vez que na várzea a sobreposição e imbricação de sons musicais são intensas.

Um campo de várzea, aos fins de semana é percebido de longe! Suas sonoridades permeiam um conjunto significativo de vilas e bairros da periferia de São Paulo. Nos termos de uma ecologia acústica (SHAFER, 2001)[98], compreendo que as características dessas sonoridades estão engendradas à ampla produção sonora dos territórios periféricos. Como afirma Wisnik (2005, p.27), "[...] os sons afinados pela cultura, que fazem a música, estarão

[98] Como abordei na seção anterior, o conceito de paisagem sonora possui bastante amplitude, levando o autor a elucidar uma "paisagem sonora mundial". Assim, podemos nos referir "[...] a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo um ambiente acústico como paisagens sonoras". (SHAFER, 2001, p. 23). Já a ecologia acústica compreende, de modo mais específico, "[...] o estudo dos sons em relação à vida e à sociedade". (SHAFER, 2001, p. 287). Assim, na chave de uma ecologia acústica é possível desdobrar um viés analítico, envolvendo o "ambiente acústico" (os sons que afetam e vida das pessoas), o "espaço sonoro" (alcance sonoro dos objetos que emitem sons), entre outros temas e conceitos.

sempre dialogando com o ruído, a instabilidade, a dissonância". Coadunando com essa compreensão e considerando as dinâmicas socioespaciais tratadas no capítulo 1, as sonoridades varzeanas só podem ser compreendidas como parte de um espectro sonoro maior, relativo às sonoridades da periferia. Um espectro que certamente flerta com a turbulência citada pelo autor – o "instável" e o "dissonante" -, sendo, contudo, não menos musical.

Destaco que essa distinção – "sonoridades da periferia" – não está centrada, apenas, no espaço sonoro (SHAFER, 2001) que os sons produzidos pela periferia "alcançam". Sem dúvida essa seria uma entrada possível, que pode ser concatenada à análise da urbanização. Nesse caso, o elenco de processos já trabalhados por essa pesquisa - incorporação imobiliária, especulação, mobilidade populacional, apropriação de vazios urbanos e terrenos vagos, autoconstrução em terrenos irregulares, entre outros –, e as sonoridades que emanam desses arranjos, nos apresentariam as sonoridades da periferia como conteúdo demarcável espacialmente. Destaco, no entanto, que esmiuçá-las deste modo escapa às possibilidades deste trabalho.

Para a discussão presente, retomo os referenciais teóricos sobre periferia tratados no capítulo 1, enfatizando que o termo transcende o aspecto espacial. Uma dimensão potente para esse momento concerne ao "sentir-se periférico" e o processo de formação dos "sujeitos periféricos", colocados por D'Andrea, (2013). Assim, quando reflito sobre as "sonoridades da periferia" busco abranger aquilo que tais grupos de sujeitos produzem a apreendem em termos sonoros no seu cotidiano. Entre os deslocamentos pela metrópole e o morar, entre a miséria e riqueza cotidiana: o trabalho, o consumo, o lazer, o lúdico... Essa dinâmica possui um conjunto de especificidades e recorrências, considerando os conteúdos e transformações da vida de bairro nas quebradas da metrópole. Assim, no cotidiano periférico, há um conjunto relativamente identificável de sonoridades que penetram os espaços vivido, percebido e concebido pelos grupos sociais. Noutros termos, suas experiências de espaço (SANTOS, 2012). Sons musicais que permeiam suas vidas, seja pelo acolhimento ou mesmo a contragosto. Que invadem suas escutas, conferindo, inclusive, aspectos identitários e afetivos relativos ao lugar e ao bairro.

O excerto de Santos (2017, p.23), é elucidativo deste processo:

> Inscrita nas habitações de camadas populares do Brasil, da Cohab – conjunto habitacional – emerge uma multiplicidade de intensidade sonora: os sons provenientes dos ensaios da escola de samba, do toque de tamboreiros das casas de religião, dos ensaios da fanfarra da escola local, dos encontros dos grupos de pagode (quando a rua também vira palco), dos rappers que improvisam rimas nas esquinas a partir de "causos" da vila, dos cânticos e hinos de igrejas católicas e templos evangélicos (e da voz de seus padres, pastores e pastoras, pregadores e pregadoras e

> fiéis), além dos sons dos ônibus, carros, cães, anúncios do caminhão de gás, propaganda eleitoral...

Guardadas as especificidades do objeto de estudo da autora, reconheço, na condição de ex-morador e frequentador da periferia de São Paulo (SP), bastante similaridade entre a multiplicidade sonora de uma COHAB na Região Metropolitana de Porto Alegre e dos bairros na periferia de São Paulo (SP). Nesse mesmo sentido, outras relações entre as periferias urbanas do Brasil poderiam ser propostas. É evidente, entretanto, que se trata de um exercício de elencar sons musicais, que é essencialmente intersubjetivo. Considerando minha própria vivência na periferia de São Paulo (SP), acrescentaria o som dos teclados e vocais dos bares localizados na rua de casa[99], onde os repertórios de forró são presença recorrente de quinta em diante, até o domingo, enfatizando o legado festivo de famílias nordestinas do bairro. Incluiria, também, o som dos fogos de artifício, desde os ligados às comemorações futebolísticas àqueles ligados ao tráfico, bem como o eco que emerge da feira livre, aos sábados, com destaque aos gritos dos vendedores quando a feira está acabando e os preços diminuem. Ademais, perpassa a paisagem sonora desta rua os sons musicais que ecoam das residências e automóveis, entre festas, encontros familiares ou, simplesmente, no transcorrer da vida cotidiana, da música "no talo", como se diz na quebrada.

Mesmo com tal intersubjetividade, no entanto, é notório que sonoridades como estas que foram elencadas não se manifestam em qualquer lugar das metrópoles e regiões metropolitanas. Trata-se de um conteúdo que concerne aos bairros populares, concentradores da população trabalhadora. Um espectro sonoro que traz consigo conteúdos étnico-raciais, legados de processos migratórios, de mobilizações e lutas sociais, apenas para dimensionar as dinâmicas mais proeminentes. São sonoridades que confluem como mais uma marca identitária da periferia enquanto território, conforme coloca Raimundo (2017).

É interessante destacar a via que Santos (2017) propõe para abarcar tamanha intensidade e multiplicidade sonora. Articulando diversas análises da COHAB (como a produção musical de um grupo de RAP, a organização de entidades carnavalescas, a identificação de "desenhos do som", as diferenças dos sons "de dentro e de fora", entre outros caminhos analíticos), a obra apresenta, como foco principal, as narrativas sônicas. Mais precisamente, o modo como as "cohabeiras e cohabeiros" interpretam essa multiplicidade de sons, acolhendo parte deles e confrontando-se com outros, tanto de modo consciente como

[99] A menção se refere ao Jardim Monte Alegre, nos limites entre Jaraguá, Pirituba e Jardim São Domingos, Zona Noroeste de São Paulo, onde reside minha família.

inconsciente. Nos termos de Santos (2017): “Essas interpretações, lapidadas dentro do contexto etnográfico aqui proposto, tornam-se narrativas sônicas ao imbricarem-se nos modos de viver em relação às vibrações sonoras (e, portanto, às conflagrações) desse espaço urbano”.

Inspirado pelas possibilidades colocadas na obra de Santos (2017) e reconhecendo, contudo, que interpretar as narrativas sônicas formuladas por varzeanas e varzeanos demandaria denso percurso metodológico, optei por identificar a expressividade de determinados gêneros musicais nos bairros contemplados pelas etnografias dessa pesquisa e, especificamente, nos campos de várzea. Sons musicais que permeiam as quebradas, sugerindo a identificação de um repertório periférico, conforme apontado no título desta seção.

Sem pretensão conceitual, trata-se de um modo de compreender o que se escuta no cotidiano dos bairros da periferia de São Paulo. Aquilo que soa e reverbera em bares, casas noturnas, residências (principalmente em dia de festa), postos de gasolina, automóveis, praças, saraus, pontos de cultura, espaços de coletivos culturais e demais lugares de encontro e sociabilidade, dentre eles, os campos de várzea. Esse repertório envolve, em síntese, o que a periferia “põe para tocar”, tanto do ponto de vista dos produtos da indústria fonográfica (discos, CD’s, arquivos digitais e canais de *mainstream*) quanto da música que se produz nos estúdios da quebrada e também aquela que se faz ao vivo.

Na chave do repertório periférico é possível distinguir fragmentos da paisagem sonora que guardam profunda relação com o processo de implosão-explosão da cidade e sua transformação em metrópole, conforme os parágrafos a seguir buscarão desenvolver. Com essa compreensão foi se tornando possível apreender, ao longo da pesquisa, um conjunto de recorrências e tendências reveladoras, que confluem nos lugares do futebol popular.

Nesse sentido, convém enfatizar a periferia como “cultura e potência”, a partir da nova subjetividade periférica que emerge após a década de 1990. (D’ANDREA, 2013), Segundo o autor, tal subjetividade que deixa de estar centrada no reconhecimento mútuo da condição de pobreza, ou mesmo no engajamento aos movimentos sociais. Trazendo esse reconhecimento consigo, a nova subjetividade passa a estar centrada na cultura, no potencial que as práticas culturais possuem de fortalecer o pertencimento do sujeito periférico e, ao mesmo tempo, possibilitar-lhe mudanças socioeconômicas a partir de um novo engajamento coletivo na metrópole. Dentre outros aspectos, ela está centrada na proliferação de coletivos de arte e cultura, que por sua vez possuem forte vinculação com um conjunto de gêneros musicais, seja como produção cultural, como luta política ou mesmo na dimensão sonora que perpassa seus encontros e formas de sociabilidades. Cumpre salientar que, no entendimento desta tese, as expressões culturais potencializadas pela subjetividade periférica (D’ANDREA, 2013) se

apresentam como cultura popular, conforme discutido no capítulo anterior. Popular no sentido de ser fruto das trocas de grupos sociais vinculados por questões sociais, raciais e espaciais na metrópole. Em suma, a cultura política dos territórios periféricos (RAIMUNDO, 2017).

Mobilizando, então, essa nova subjetividade em termos de seus repertórios musicais, os parágrafos a seguir darão ênfase aos gêneros musicais mais pujantes na periferia, contextualizando suas principais contingências. Num segundo momento, tal levantamento será relacionado às sonoridades varzeanas, enfocando as interpretações dos campos de várzea oriundas das etnografias.

Trato inicialmente do *RAP*, gênero que representa o estopim, cerne da emergência desta nova subjetividade periférica: "[...] o discurso do rap soube ler e cantar a necessidade de uma ética regulatória na periferia, assim como o *orgulho* de ser morador da periferia". (D'ANDREA, 2013, p.23 *grifo do autor*),

Nesse sentido, o RAP que ecoa nas quebradas, com forte aderência nos campos de várzea, foi fundamental para que os próprios periféricos superassem uma noção de periferia apenas associada à pobreza e a violência. Reconhecendo ambas, denunciando-as e também as transcendendo, o RAP segue sendo um referencial. Desde o início dessa manifestação, é irrefutável o conteúdo crítico que o RAP propõe, no âmbito dos direitos sociais, da "paz na quebrada" e da luta antirracista. Para além do conteúdo de suas letras, D'Andrea (2013, p.248) destaca tais dimensões enquanto forma musical:

> Na tentativa de tratar o terror como terror, e apresentar com uma radicalidade inédita as mazelas da sociedade brasileira, o rap apresentou também uma dupla ruptura. De um lado, uma ruptura poética, expressa no ineditismo do conteúdo de suas letras. De outro, uma forma musical adequada à enunciação desse conteúdo e também rompedora de uma dada tradição musical brasileira. (D'ANDREA, 2013, p.248)

A tradição rompida pelo RAP, nos termos do autor, é aquela centrada na canção, na prevalência da melodia sobre o pulso, como pode ser verificado em gêneros que, supostamente, representariam a música brasileira, tal qual a bossa nova. Problematizando essa hierarquia e defendendo que atualmente a relação se inverte, considerando os gêneros que mais circulam na sociedade, D'Andrea (2013, p.252), enfatiza:

> O rap seria a canção que não repousa, começando, se desenvolvendo e terminando em tensão. Letras com violência desmedida. Sobreposição do pulso sobre a melodia. Pulso que reproduz musicalmente a violência das letras, mas que também possui a função de induzir ao transe.

Seja a partir da vivência como ex-morador e frequentador, ou a partir das incursões e etnografias, destaco que as tensões proporcionadas pelo RAP são pujantes e vivas na periferia contemporânea de São Paulo, ainda que, como já sinalizara o autor em 2013, o RAP vem sendo perpassado por um conjunto de "dilemas" relativos ao movimento tomados por determinados grupos, seja quanto à forma musical ou o conteúdo de suas letras.

Outro gênero musical de bastante recorrência no repertório periférico atual, inclusive na especificidade dos campos de várzea é o *funk*. Segundo D'Andrea (2013, p.258): "[...] um fenômeno verificável e compartilhado por moradores e especialistas é aquele que observa a preponderância do funk atualmente nas periferias paulistanas". No entendimento dessa pesquisa, tal assertiva, datada do início da década, não apenas se mantém como se aprofunda, se pensarmos no cenário atual. Uma dinâmica que caminha junto a polêmicas e diferentes pontos de vista, conforme pontua o autor:

> Esta preponderância pode ter sido uma continuação simbólica do predomínio exercido pelo rap até anos atrás como pode ser também o seu oposto. Para alguns rappers, o funk deveria ser defendido, pois seria "hip-hop também". Para outros, o funk invadiu a cena paulistana via indústria cultural para destruir os ensinamentos que rap havia plantado. (D'ANDREA, 2013, p.258)

Sem pretensão de adentrar a esse debate, pontuo, em consonância com o autor, a força do *funk* como reverberação do contexto histórico: o consumo na periferia ascende, principalmente nos governos Lula-Dilma, bem como as possibilidades de produzir e compartilhar música via internet, esta que também se torna progressivamente mais acessível. A indústria cultural da música, supracitada, passa a fluir pelos canais de compartilhamento e aplicativos, a partir de produtoras que ano após ano atingem os níveis mais elevados de visualizações e "curtidas". O funk traz, entre outros temas, a questão da "ostentação". Fala das marcas, do sucesso individualizado (qual seja a via, mesmo que pelo crime), pautado no dinheiro e no consumo, fato que não deixa de estar presente no RAP, porém de modo menos pronunciado. Uma dimensão do desejo, consumo individual, que reverbera na forma musical: "[...] *funk* também representaria a busca desenfreada pela realização no aqui/agora de desejos reprimidos ou inalcançáveis na atual estruturação da sociedade". (D'ANDREA, 2013, p.256).

Ademais, cumpre retomar que, "[...] a forma musical do funk contém em si a preponderância do pulso, assim como na música eletrônica, no rap e na batucada, e a experiência coletiva, assim como no rap, na batucada e, de certo modo, na música eletrônica." (D'ANDREA, 2013, p.256).

Avançando nessa análise, seria impossível elucidar sobre o repertório periférico sem passar pelo gênero samba - e aqui não falo especificamente das batucadas de beira de campo, mas de suas diversas formas de expressão, conforme tratado no capítulo anterior.

Seria redundante, de fato, explicitar que o samba toca diariamente nas "quebradas". Faz-se ouvir nas suas diversas nuances, em muito propostas pela indústria fonográfica. Para além dessa circulação do samba como produto que se consome e reproduz na periferia (rádio, discos físicos, arquivos digitais e, principalmente, *mainstream*), sendo notável sua reverberação nos campos de várzea por meio de discotecagens, é relevante ressaltar, na chave da nova subjetividade periférica, a força aglutinadora que as *comunidades de samba* atualmente possuem em São Paulo (TIRONE, 2013), principalmente em bairros periféricos. Temporalmente, D'Andrea (2013, p.228) as engendra nos fins da década de 1990:

> Aprendendo com o hip-hop a necessidade de valorização do local e buscando ser uma forma de pacificação da vida na periferia, as comunidades do samba são filhas de seu tempo histórico. Contudo, o surgimento dessas experiências buscou dar respostas internas ao mundo do samba.

Um panorama sobre tais comunidades pode ser elucidado a partir do Guia "Circuito de Rodas de Samba de São Paulo", de 2015[100]. Em termos quantitativos, o Guia localizou, naquele ano, 36 rodas de samba na metrópole, além de outras 19 no interior. Acessando o documento e esmiuçando a localização de cada roda, é notável que, das 36 rodas paulistanas, ampla maioria se realiza nas periferias.

Arthur Tirone (o "Favela"), influente no samba e na várzea de São Paulo, em artigo publicado na Revista Sampa Samba (2013)[101], interpreta que o surgimento dessas comunidades se relaciona a uma revalorização de determinados elementos do samba, após um período de intensa popularização de um gênero musical que, para Tirone, foi erroneamente chamado de "pagode". Discorrendo sobre tais comunidades, Tirone (2013) salienta para a heterogeneidade de suas dinâmicas, desde as comunidades mais conservadoras, que cultuam o samba como "uma entidade num templo", até aquelas que reproduzem os ambientes dos terreiros, passando pelas comunidades que buscam revelar compositores e músicos, buscando possibilitar a aprendizagem do samba.

---

[100] Trata-se de um guia das rodas de samba da cidade de São Paulo, que se realizam regularmente por iniciativa popular, lançado pela então Deputada Estadual Leci Brandão (PCdoB/SP) e pelo então Deputado Federal Orlando Silva (PCdoB/SP). André Luiz, então Vice-Presidente do Corinthians também assina o Guia, que foi lançado de forma impressa e digital.

[101] Revista SambaSampa - 1ª Edição. Disponível em: https://issuu.com/sambasampa/docs/revista_sampa_samba. Acesso em: 10/04/2018

Figura 26: Capa do Circuito de Rodas de Samba de SP (Versão Digital)

Disponível em: http://www.deputadoorlandosilva.com.br/acesse-o-guia-das-rodas-de-samba-de-sao-paulo/. Acesso em: 10/04/2018

Há, no entanto, dois elementos de destaque que são mais homogêneos, presentes em praticamente todas as comunidades. O primeiro deles seria:

> [...] o sentimento de pertencimento ao lugar, da comunidade em si e para si, a valorização daquela legitimidade dos terreiros das antigas Escolas de Samba, que acabaram perdendo esse sentido de 'comunidade' a partir do intenso crescimento da cidade. Já o segundo ponto importante é o coletivismo: não há grande destaque para um líder, seja ele cantor, compositor, batuqueiro ou malandro. O peso é igualmente dividido embora se saiba que há – sempre há – aqueles talentos indiscutíveis. (TIRONE, 2013, p.17).

Realizando-se majoritariamente na periferia e com entrada franca, essas comunidades passam a ocupar centros culturais e casas de cultura, bem como bares, praças, e mesmo residências particulares, representando de modo emblemático a imbricação entre o consumo do samba como mercadoria (em casa, nas festas, bares e casas noturnas) e sua realização em si, pelos grupos sociais da periferia, por meio das rodas de samba. O repertório periférico do samba, pra lá de difundido na periferia, tem nessa chave uma via de renovação e adensamento. Nesse sentido, D'Andrea (2013, p. 228), salienta:

> Valorizar os quintais, as comunidades e as relações de vizinhança, expressa no próprio formato da roda, foi um mecanismo engendrado por uma série de sambistas, quase todos periféricos, de se contrapor à lógica mercantil que enredou os cantores

> de samba famosos e as escolas de samba. Era necessário um samba que voltasse às suas raízes, valorizando o face a face e a interação.

Esse trunfo das comunidades de samba é inerente às sonoridades varzeanas há décadas. As rodas de samba "face a face", com ou sem equipamentos de amplificação, com ou sem instrumentos melódicos, são constantes a cada fim de semana varzeano, como já foi dito neste texto. Nesse sentido, arrisco dizer que parte das inspirações destas comunidades seja herdada das rodas de samba nos campos de várzea, como a retratada pela Figura 21 e tantas outras que presenciei nas etnografias dessa pesquisa.

Abordadas algumas questões relativas ao RAP, ao funk e ao samba no repertório periférico, passo à reflexão acerca do samba-rock, menos recorrente no espectro sonoro da periferia em relação aos supracitados, porém bastante expressivo nos campos de várzea, como as etnografias puderam confirmar.

Segundo Valvassori (2018, p. 97): "O samba-rock é música e forma de dançar." Para o autor, o samba rock, enquanto dança, é produto da combinação de diversos estilos (salsa, *swing, rockabilly,* samba) e se desenvolveu a partir da base musical de diferentes ritmos: "Esta forma de dançar e a formação do repertório musical que a sustenta são os principais pontos em que a inventividade, característica da cultura popular, se faz presente nos bailes, a tal ponto de ser difícil definir o que é samba rock". (VALVASSORI, 2018, p.98)

Diante dessa dificuldade, a forma baile (VALVASSORI, 2018)[102], portanto, é chave para se compreender a gênese e evolução do samba-rock. Sem dúvida, toda realização de sons musicais, se concebida em sua reverberação no sujeito, mobiliza o corpo, concerne ao movimento e, de modo mais ou menos explícito, à dança. Como já foi discutido com Pinto (2001), som, música e dança são aspectos indissociáveis e, nessa perspectiva, poder-se-ia debater, também, os conteúdos relativos à dança dos demais gêneros já citados, contingentes ao repertório periférico (RAP, funk, samba). Ocorre que, no caso do samba rock, essa vinculação com a dança - ou seja, o repertório musical emergindo da necessidade de fazer o baile pulsar - foi o mote para a articulação das diversas influências musicais, que conformariam o próprio gênero. Investidas dos emergentes *DJ's* da cena paulistana, que confluíam MPB, rock, samba, orquestras internacionais e, destacadamente, cantores/as dos

[102] O autor assim sintetiza seu entendimento sobre baile enquanto forma: "Uma afirmação arriscada: baile é uma forma. Conceito ou categoria essa forma de encontro, de memória, que de imediato não se liga às atividades materiais produtivas, de suporte da vida (alimentar-se, abrigar-se), mas à realização subjetiva da vida, às necessidades humanas além do biológico, produz, é veículo e suporte da memória coletiva e de outros significantes. (VALVASSORI, 2018, p. 81)

EUA. “Foram, portanto, produzindo, recebendo e catalisando a influência da sonoridade negra norte americana entre os jovens paulistanos”. (VALVASSORI, 2018, p.91)

Buscando os significados que esses bailes, ainda presentes, trazem à tona para a problemática urbana da metrópole, a obra do autor apresenta um exercício de periodização que permite apreender diversos conteúdos da forma baile: do pós-abolição a 1958, os chamados “bailes negros”; deste contexto a 1994, os “bailes black” e, adiante, os “bailes nostalgia”. Nesse sentido, elementos como as memórias, as experiências de espaço racializadas na metrópole, a produção estética dos bailes (ascensão de grandes gravadoras, empresas promotoras e casas noturnas) e o patrimônio cultural são dialogados por Valvassori para interpretar, a partir dessa periodização, os bailes nostalgia contemporâneos. No que concerne ao repertório, especificamente, o autor, referenciando-se em D’Allevedo (2017), destaca que os atuais bailes nostalgia tocam, em linhas gerais, 65% de samba-rock, 25% de balanços (funk, soul, rap, R&B) e 10% de melodias (músicas lentas).

Sua análise proporciona apreender também um movimento: dos salões e clubes, em meados do século XX, às residências familiares e salões na periferia, já em seu segundo quartel. Das praças no centro de São Paulo, próximas ao Anhangabaú e Largo do Paissandú aos recentes salões comerciais, como *buffets*, localizados em grandes avenidas que cruzam os bairros mais populares de São Paulo. Lugares e tempos que articulam práticas e sonoridades.

Pensando no entrecruzamento da forma baile com os campos de várzea, destaco que o movimento espaço-temporal dos bailes, supracitado, engendra uma dinâmica que pode ser relacionada ao movimento dos lugares do futebol popular, no sentido dos conteúdos socioeconômicos e raciais que envolvem a realização destas expressões culturais populares, no bojo da transformação da cidade em metrópole. Noutros termos: os bailes compreendidos como transformação, permanência e resistência, como coloca Valvassori (2018), são elucidativos da riqueza cotidiana, da insurgência do uso e do fazer coletivo, conforme foi defendido no capítulo 1, acerca dos campos varzeanos.

Ademais, grande parte dos elementos da forma baile se reproduz em festas varzeanas, e, ocasionalmente, até mesmo durante os jogos, quando ocorrem festivais. Repertório, formas de dançar, estrutura e equipamentos de som, autonomia e criatividades dos *DJ’s*... Nuances da forma baile que assumem caráter periódico no Campo de Marte, como já foi citado, além de terem sido presenciadas no percurso dessa pesquisa em diversos momentos, como nos festivais de aniversário do Sete de Setembro (Freguesia do Ó) e do Praça (Pirituba), em 2017, nos jogos da “Copa do Buzão”, em Osasco (2019), apenas para citar alguns exemplos.

Diante de tantos momentos das etnografias que esta seção poderia mobilizar para articular o repertório periférico tratado até aqui, opto por elencar, nos parágrafos subsequentes, um "sábado varzeano" específico, de modo a abordar o entrecruzamento destes gêneros musicais. Antes desse exercício, enfatizo duas questões que, se não encerram, buscam encaminhar o entendimento dessa pesquisa sobre repertório periférico: uma concerne aos gêneros e expressões musicais não abordados nessa investida e, a outra, à questão racial que a permeia e mobiliza.

Em relação à primeira, retomo o debate com D'Andrea (2013, p.184), em passagem que versa sobre a música na periferia antes da década de 1990:

> [...] muito forró, baião e sertanejo percorriam as periferias norte, sul, leste e oeste de São Paulo. Muita roda de samba foi feita em quintais e bares de bairros populares. Grandes batucadas foram feitas em favelas e arredores. Muito rock foi gestado nos subúrbios. Muitos bailes de associações de moradores foram embalados por grupos pratas da casa que tocavam Elvis Presley, The Beatles, boleros mexicanos, tangos, sambas-canções, Roberto Carlos e sucessos da Jovem Guarda.

O panorama apresentado é elucidativo no sentido dos gêneros musicais que o repertório periférico apresentado nesse capítulo não mencionou especificamente. Influências musicais relevantes e recorrentes pré-década de 1990 e que ainda reverberam na periferia contemporânea, de modo diversificado. Em suma, no excerto de D'Andrea figuram expressões musicais que foram aqui tratadas, bem como aquelas que foram apenas pontuadas ou nem mesmo citadas. Posiciono-me afirmando que o destaque foi dado ao *RAP, ao funk*, ao samba e ao samba-*rock* pelo fato de ter sido o repertório mais pujante nos lugares do futebol popular onde se desdobraram as etnografias dessa pesquisa. Enfatizo que, com outra subjetividade pesquisadora e, com outros recortes empíricos, certamente, a proposta de um repertório periférico teria conteúdos diferentes.

Em relação à segunda questão, enfatizo aquilo que os parágrafos acima abrangeram no sentido da imbricação de conteúdos sociais e raciais da produção do espaço. Essas articulações, já tratadas nos capítulos 1 e 2 desta tese, promovem aqui uma entrada para sua dimensão sonora. Se refletirmos, por exemplo, sobre os principais gêneros que compõe o repertório periférico - este que reverbera nas sonoridades varzeanas -, é possível identificar elementos fortemente referenciados em práticas culturais da população negra, no que tange ao seu advento e suas contingências. Sem adentrar, nesse momento, à discussão sobre as transformações que os gêneros musicais passam ao se expandirem no cenário musical e na indústria fonográfica, o que enfatizo é que, na periferia, ecoam os gêneros musicais gestados

pelos grupos sociais negros de diversos lugares e contextos históricos, tanto do Brasil (como o samba e o samba-rock) como também estrangeiros (como o *RAP* e, de certo modo, o *funk*). Trata-se, portanto, de sonoridades que intensificam relações de identidade, pertencimento e representatividade da população negra em seu cotidiano na metrópole, realizando-se, dentre outros lugares, nos campos de futebol de várzea.

Na pista do samba-rock e dos bailes, Valvassori (2018, p.87), aborda essa questão com a seguinte passagem:

> Assim, bailes black e bailes nostalgia, mais do que imitar o comportamento de uma classe média branca no sentido de promover uma integração social, são instrumentos de valorização da autoestima e autoimagem, e uma prática antirracista na medida que convida todos os periféricos a participarem daquele momento.

Seguindo a chave do baile, e pensando, também, nos eventos de RAP, nas comunidades de samba (e, de certo modo, nas escolas de samba), nos "rolêzinhos" de *funk*, nas casas noturnas, bares e festas que tocam este amplo repertório, o que se vislumbra é um conteúdo sonoro que se articula aos movimentos espaciais de uma sociabilidade negra que persiste, não sem tensões, na metrópole contemporânea. As mircro-áfricas tratadas por Azevedo (2016).

Este repertório guarda, portanto, relações com os movimentos (não espontâneos) da população negra a partir do processo de implosão-explosão da cidade de São Paulo. Repertório que permeia, do início do século à contemporaneidade, a conformação de territórios negros em São Paulo, tratada nos Capítulos 1 e 2, bem como sua relação com as expressões culturais populares, tratada no Capítulo 2. A existência de diversas grafias das relações raciais no espaço (SANTOS, 2012), pode, nesse sentido, ser elucidada a partir de suas sonoridades.

Convido o/a leitor/a, então, à interpretação das sonoridades varzeanas registradas em material audiovisual, no Campo do Vila Izabel, de Osasco, em janeiro de 2019, de modo a articular essa discussão a partir de uma exemplificação.

Trata-se de uma tarde de discotecagens realizadas no referido campo varzeano, em rodada válida pela Copa do Buzão 2019. Na dialética entre o sujeito-pesquisador e os processos pesquisados, em consonância com um exercício etnográfico de perto e de dentro (MAGNANI, 2000), eu buscava, naquela tarde de sábado, legitimar, tensionar e exemplificar o entendimento sobre repertório periférico e sonoridades varzeanas que foi aqui apresentado. Na ocasião, me propus ao exercício de elencar sons musicais: tomar nota, efetivamente, do que permeava minha escuta e elaborar, quiçá, minha própria narrativa sônica, no sentido posto

por Luana Santos (2017) ou, minimamente, uma impressão mais sistematizada das sonoridades varzeanas que soavam e reverberavam naquela tarde.

Como forma de elucidar essa sistematização a partir dos sentidos da escuta, convido o/a leitor/a a ouvir os registros sonoros efetuados, disponíveis nos *links* compartilhados nos próximos parágrafos. A audição desses fragmentos, junto à leitura do texto, poderá suscitar uma apreensão mais aprofundada sobre as sonoridades varzeanas.

Os trechos do texto que se remeterem aos registros sonoros serão indicados com o símbolo (⏭), acompanhados de nota de rodapé, em que constarão os *links* de acesso diretamente aos áudios. Também é possível acessar a **pasta completa**[103], contendo todos os áudios, enumerados e nomeados conforme cada *link.* Saliento que a inserção de tais registros no corpo do texto ocorrerá em diversos momentos, nas próximas seções desse capítulo.

Figura 27: Ponto de Escuta - Bar Toca da Coruja – Campo do Vila Izabel (Osasco)

Fonte: Alberto Luiz dos Santos (janeiro - 2019)

Na imagem, expresso meu ponto de mirada e escuta, representado pela figura 27. De perto, mas nem tão de dentro, nesse caso, estava na serenidade da outra banda do campo, e superava o alambrado para me atentar e me deixar envolver pelos sons musicais do Bar Toca da Coruja, onde uma aglomeração intensa de varzeanas e varzeanos ocorria ao longo de toda a tarde. Nas adjacências do bar, uma roda de samba numerosa, com cerca de dez músicos, instrumentos "microfonados" e amplificados, com um repertório do que se convencionou chamar "samba de raiz", permeado por seções do também recém - batizado "pagode anos

[103] Pasta completa disponível em:
https://drive.google.com/drive/folders/16naDsgz3MJtcFbbuMUeuLexpUHY5M8UU?usp=sharing

90” (⏭)[104]. Nos intervalos da roda, emergia a discotecagem, potencializada por grandes caixas de amplificação, tocando, em seções alternadas, o repertório periférico tratado nessa seção. Fui registrando esse repertório, tentando engajar as músicas aos respectivos discos e anos de lançamento, na medida em que meu conhecimento e memórias permitiam. Posteriormente, já no processo de relatar a etnografia, voltei aos registros audiovisuais e pesquisei as músicas e álbuns na internet.

O que se verifica na figura 28, portanto, é um fragmento desse registro e da referida discotecagem. Os quatro álbuns da figura tiveram músicas tocadas no transcorrer da festa no Bar Toca da Coruja, entre dezenas de outras faixas, e foram escolhidas por elucidar ao/a leitor/a as imbricações musicais entre RAP, funk, samba e samba-rock que se realizam na beira de campo, compondo assim um fragmento das sonoridades varzeanas. Do *rapper* estadunidense *Doctor Dree* (⏭)[105], à funkeira Karol Conká (⏭)[106] , Do Grupo Sensação - referência inequívoca para quem aprecia pagode, com diversos discos lançados, principalmente na década de 1990 - ao álbum *Swing* Brasil (⏭)[107], uma coletânea de samba-*rock* também bastante difundida, lançada em diversos volumes e com ampla repercussão nas rádios.

O exercício de elencar o repertório periférico destas discotecagens se mostrou frutífero à reflexão e passei, então, a realizá-lo em outras ocasiões, revisitando também antigos relatos das etnografias que já haviam sido realizadas, para conformar a interpretação que esta seção propõe. Por uma questão de enfoque - e, porque não, de ritmo deste texto - esse levantamento não será aqui exposto. Enfatizo, no entanto, que no âmbito das discotecagens, as sonoridades varzeanas vivenciadas no campo de Osasco foram recorrentes em demais lugares do futebol popular. Entre uma ou outra situação de maior singularidade, compreendo ser essa a tendência sonora predominante nos campos varzeanos: samba, (pagode, partido, “raiz”), samba-*rock*, *funk* e *RAP*, ainda que tal elenco não tenha, certamente, caráter restritivo e, nas próprias etnografias tenham escutado outros gêneros nas discotecagens.

---

[104] Áudio 1 - disponível em: https://drive.google.com/file/d/1FdHHUmJ3bVnNnxV-2RKj_mMkyBiJaI4I/view?usp=sharing
[105] Áudio 2 - disponível em: https://drive.google.com/file/d/1D5x0GHBvADzrugvLqdbH_n-LMZmXes4g/view?usp=sharing
[106] Áudio 3 - disponível em: https://drive.google.com/file/d/1U-Xryq_qYJoEnIUAa1vVASXeBmldBNo6/view?usp=sharing
[107] Áudio 4 - disponível em: https://drive.google.com/file/d/1faxmJTUloN1Fq7Ce2Ugu_w_0Lx0uSMUV/view?usp=sharing

Figura 28: Repertório periférico - discotecagens no campo de várzea

Guardadas as limitações de visualização da Figura 27, incorporada por representar meu "ponto de escuta" na ocasião, destaco a presença de muitos torcedores (alguns de uniforme preto e amarelo), também nas adjacências do Bar Toca da Coruja. Trata-se da torcida do "Biqueira Futebol e Samba", da Vila Maria. O time, com aproximadamente 20 anos de trajetória na várzea, havia saído vencedor do confronto mata-mata e sua torcida começava a deixar o campo em festa, entoando diversos "gritos de torcida" de forma uníssona (⏭)[108]. Como a única possibilidade de saída seria passando pelo próprio Bar Toca da Coruja, a torcida do Biqueira entremeou a roda de samba, que já havia retornado após a interrupção da discotecagem. "Tudo junto e misturado", no sentido mais varzeano da expressão, os batuqueiros e ritmistas do Biqueira tentaram, então, acompanhar o ritmo da roda de samba.

Nesse momento, entre os sambas, os gritos de torcida, o arranjo melódico da roda e o arranjo percussivo da bateria, não teve jeito: "atravessou"! Entrecruzamento geral, dissonâncias, turbulências... Saída pra lá de "ligeira" foi a do vocalista da roda: emendou o samba "O campeão", de Neguinho da Beija Flor. Trata-se de uma samba que, além de ser

[108] Áudio 5 - disponível em: https://drive.google.com/file/d/1f74pXQgZps1gHz_H71Tid2l7qiVl26Ye/view?usp=sharing

nacionalmente conhecido, foi incorporado como suporte melódico de gritos de torcidas organizadas por todo o Brasil.

Fluindo rapidamente entre a torcida, "a saída" proposta pelo vocalista, através da música que começou a cantar, harmonizou todos os/as presentes: "ô ô ô Biqueira!" - passou a entoar a torcida da Vila Maria, a plenos pulmões (⏭)[109]. O mais interessante foi notar que o imbróglio sonoro e suas respectivas "saídas", iria se repetir outras tantas vezes naquela tarde, bem como no dia posterior, em que voltei ao mesmo campo para o seguimento do campeonato e de minhas etnografias. A cada torcida que chegava, com seus cânticos e baterias, com suas performances e estéticas torcedoras - temas que retomarei adiante - o Bar Toca da Coruja era entrecruzado por uma miscelânea de sons musicais, que se articulava àquelas que já eram pulsantes, no próprio bar.

Ininterrupta, potente, complexa e diversa. Inconfundível! É a várzea e suas sonoridades: relevante dimensão sonora da periferia da metrópole, que se realiza, entre outros motivos, pelos possíveis que são abertos a partir do futebol popular. Futebol como insurgência, como permanência, como obra e como fazer coletivo. A riqueza cotidiana de conformar lugares, de estar no espaço de uso público e dele se apropriar, também por meio do som.

O movimento de pensamento e as proposições desta seção não estavam previstos nas formulações iniciais desta pesquisa, que se centravam na forma de expressão do samba que intitula a seção adiante. Felizmente, as etnografias aguçaram tensões, novas hipóteses e memórias pessoais que suscitaram um entendimento ampliado das sonoridades que permeiam a várzea. As batucadas de beira de campo são contingências deste espectro sonoro.

3.3. Batucadas de beira de campo

> *O samba me pegou na mão e me fez arrepiar, ainda menino, na várzea. O futebol me deu as primeiras intenções de batucar no corpo, imitar os ritmos, os repiques, e namorar uma bateria. (Michel Yakini – Crônicas de um peladeiro, p.46)*

Na introdução desta tese, realizei uma descrição das batucadas de beira de campo, de modo a apresentar os motivadores da pesquisa e os elementos principais desta forma de expressão do samba. Tal descrição é referência para o texto desta seção, que proponho como um desdobramento daquela elucidação inicial.

[109] Áudio 6 - disponível em: https://drive.google.com/file/d/1rXX723XBqSHwEnYwOSuAVaoLH-LMAJ5N/view?usp=sharing

Nos caminhos da pesquisa, entre as diversas menções às referidas batucadas, acredito ter podido explicitar a densidade de inquietações e o encantamento que elas suscitam, imbricando a condição de apreciador, frequentador e pesquisador da (na) várzea, ocasionalmente também como batuqueiro/ritmista. A cada etnografia, a cada contato com a agenda varzeana, um conteúdo novo, uma nova curiosidade, novas pistas sobre como entender esse arranjo rítmico percussivo e os elementos que ele traz consigo. Movimentos de pensamento sobre as batucadas de beira de campo, a partir dos quais relacionei a produção social do espaço, os movimentos dos lugares do futebol popular suas relações com o samba, este que vincula legados musicais afro-diaspóricos, enredando-se a diversas expressões culturais populares, como o carnaval e a várzea de São Paulo (SP)

Nesta seção, proponho maior enfoque: um viés interpretativo centrado no *fazer musical*, na *performance* e na *experiência significativa* que se constitui a partir das batucadas de beira campo. Destaco que os três termos em destaque, no parágrafo anterior, mobilizam um olhar para práticas musicais que permite compreendê-las na chave das interações de quem as realiza, de suas sociabilidades. Enfim, são perspectivas que suscitam um entendimento da música como um entrecruzamento de legados e arranjos culturais dos grupos realizadores, bem como das relações sociais cotidianas que tecem.

Nesse sentido, quando afirmo que darei enfoque às batucadas varzeanas, em sua especificidade, não significa que será realizada uma análise musical. À luz do diálogo com a etnomusicologia, algumas entradas nesse sentido serão propostas, com base na obra de Mestrinel (2018), considerando sua instrumentação, os padrões rítmicos (batidas e levadas), os comportamentos musicais (marcação, condução e base) e, por fim, suas convenções (breques, bossas e viradas).

Contudo, tal elucidação será acompanhada de uma demanda inerente: interpretar, a partir da prática da batucada, o processo de elaboração de significados que confluem para trocas simbólicas entre varzeanos e varzeanas. Este percurso que permite articular a tríade tocar-cantar-dançar[110], no acontecer semanal dessas batucadas, à dinâmica de realização das referências culturais, na vida de bairro, nas periferias e nos lugares do futebol popular, dialogando, portanto, com os demais eixos estruturadores desta tese.

[110] A descrição inaugural das batucadas de beira de campo, feita na Introdução, enfatiza o arranjo rítmico e o canto coletivo, podendo levar o/a leitor/a a um questionamento acerca da dança. As batucadas varzeanas, ocasionalmente são acompanhadas por passistas e, sempre, instigam o movimento dos corpos de quem as aprecia ou de quem, minimamente, está por perto. Assim, o sentido da dança não será aprofundado nessa tese em vieses conceituais ou teóricos da área. Entendo como dança o movimento dos corpos de quem toca, durante a prática, conforme será analisado na seção 3.3.7 e as reverberações da sonoridade da batucada nos corpos de que frequenta os campos de várzea.

3.3.1. Fazer musical e performance

Inicio com a questão do fazer musical, que pressupõe o ato de tocar em si, mas também o transcende. Pinto (2001, p. 224), em diálogo com Merriam (1964), destaca que a música pode ser entendida, "[...] em primeiro lugar, como uma forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos". Nessa perspectiva, o autor destaca que "[...] o fazer musical é um comportamento aprendido, através do qual os sons são organizados, possibilitando uma forma simbólica de comunicação na inter-relação entre indivíduo e grupo". (PINTO, 2001, p.224).

A partir dos excertos, o fazer musical pode ser compreendido, então, como organização intencional do som (já discutida nesse capítulo), mas também como troca simbólica, ou seja, aquilo que se aprende e compartilha coletivamente, criando significados. Essa ênfase no fazer musical enquanto um "aprender junto" e "aprender tocando", também é colocada por Souza (2019), na chave de uma educação musical com foco em referências afro-diaspóricas.

Tratando especificamente de batucadas, Mestrinel (2018, p. 60) elucida que o fazer musical se define por um conjunto de fatores que envolvem, para além da instrumentação, as formas de tocar, os padrões rítmicos (e as relações que estes estabelecem entre si) e a movimentação corporal durante a prática. Trata-se, portanto, de uma perspectiva ampla do fazer musical, que o autor já sinalizara em momento anterior da obra: "A batucada, enquanto experiência, permite um engajamento corporal de seus participantes durante o fazer musical que torna a batucada a própria ação de tocar. Participar de uma bateria - *estar na batucada* - cria a sensação de *ser a batucada".* (MESTRINEL, 2018, p.47 *grifos do autor*).

Cumpre enfatizar que Mestrinel analisa a "batucada tradicional da Nenê de Vila Matilde" - escola de samba paulistana fundada em 1949 - e a "batucada criativa da Bateria Alcalina" - formação de bateria universitária fundada em 2003, que com o passar dos anos superou o contexto da universidade, relacionando-se a diversos grupos de cultura popular de Campinas (SP). Sendo assim, não se trata, especificamente, da forma de expressão do samba tomada como objeto desta pesquisa, ou seja, as batucadas de beira de campo. No entanto, o conceito de batucada como experiência se desenvolve a partir de uma noção abrangente do termo "batucada", que contempla as batucadas de beira de campo, no entendimento desta tese.

Assim, por ora, encaminho a reflexão inicial proposta, compreendendo o fazer musical para além do ato do tocar, como uma articulação de diversas nuances, que vão do "fazer" (a

prática musical), ao "ser", "estar" (ou seja, os significados em processo de elaboração). Tais nuances convidam ao diálogo com o conceito de performance, que também será referencial para as análises subsequentes.

Mestrinel (2018, p. 126) assim o mobiliza, no seguinte trecho: "A batucada é uma prática coletiva com instrumentos de percussão. Dessa maneira, o que constitui sua estrutura musical é a performance simultânea de diversos ritmistas [...]". Mas como se define o termo em destaque? Engajando-o na trajetória da etnomusicologia como campo disciplinar, Pinto (2001, p.228 grifo meu) sintetiza que: "[...] o estudo etnomusicológico da performance trata de todas as atividades musicais, seus ensejos e suas funções dentro de uma *comunidade ou grupo social maior* adotando uma perspectiva processual do acontecimento cultural".

Como foi dito, o fazer musical de uma pessoa ou grupo já contém elementos que transcendem o ato de tocar. Pensando este fazer coletivo enquanto performance, envolvem-se as intricadas relações em que a atividade musical está inserida, dando maior amplitude a sua compreensão: os contextos históricos, os arranjos socioculturais, os lugares e momentos de realização, o novo que se revela em grupo, a cada encontro e, no que concerne à música da diáspora, os elos de ancestralidade. (SANTOS, 2017)

No caso do objeto de estudo desta pesquisa, as performances das batucadas de beira de campo, espraiadas por São Paulo (SP), seriam então entendidas como conteúdos do "acontecimento cultural" varzeano, para utilizar aqui os termos de Pinto (2001). Ou seja, a realização destas batucadas se compreende na chave de dinâmicas mais amplas: envolve a permanências dos lugares do futebol popular, a lógica de organização dos campos, as transformações na vida de bairro e nas periferias, a mobilidade dos batuqueiros/ritmistas pela metrópole ("seguindo" a agenda da várzea), os modos de torcer na várzea (SANTOS, 2017), a intensidade do jogo, as sonoridades varzeanas, apenas para pontuar os elementos mais aprofundados nesta tese. Em síntese: batuqueiros/ritmistas de beira de campo são, simultaneamente, varzeanos e varzeanas, o que mobiliza, indubitavelmente, uma noção de comunidade, de pertencimento a uma prática cultural consolidada historicamente na metrópole, localizável espacialmente e permeada de múltiplos conteúdos. Esse conjunto de processos se encontra quando encaramos tais batucadas a partir de sua *performance* musical.

Retomando os referenciais teóricos, destaco a síntese que Mestrinel (2018) apresenta sobre a *performance*, com base em Lutzu (2016). Nesse diálogo, afirma que os três tipos básicos de abordagem no estudo da performance musical são: performance como estruturadora da música, como ação do corpo e como interações sociais/musicais. Nesta tríade, principalmente em sua última dimensão, engajo o entendimento desta tese sobre a

realização das batucadas de beira de campo. Como afirma Pinto (2001, p.228): "[...] performance é um tipo de comportamento, uma maneira de viver experiências".

Tendo apresentado este debate sobre fazer musical e performance, passarei à mobilização de ambos no percurso interpretativo das batucadas varzeanas. Para tanto, cumpre abordar uma questão terminológica, que já emergiu em momentos anteriores da discussão: o que está sendo nomeado como "batucada" seria sinônimo de "bateria"?

3.3.2. Sobre batucadas e baterias

> *Entusiasmado com a reação de Mestre Edgard, que demonstrava concordar com minhas ideias e hipóteses, perguntei se ele considerava o Campo do Fazendinha, na Brasilândia, como um reduto de batuqueiros mais antigos de São Paulo. A resposta foi instantânea e taxativa:*
> *- Batuqueiros, não! Ritmistas!*
> *- Não tem essa de batucada, é bateria. - emendou Tavinho, antigo ritmista da Zona Norte, que participava do encontro.*
> *Distanciamo-nos, assim, da pergunta inicial, abrindo outro tema daquela roda de conversas que transcorreu pela tarde.*

Nesse trecho de relato, desenvolvido após uma roda de conversa realizada no Centro Esportivo Oswaldo Brandão (Campo do Fazendinha), em setembro de 2019, compartilho uma situação recorrente da vivência junto às práticas e expressões da cultura popular. Os fazeres, os saberes, as celebrações, os objetos, os lugares, os mistérios, as entidades... No universo popular, tudo tem nome, de amplo reconhecimento e fluidez entre os grupos. No entanto, os "batismos" são múltiplos! Tanto quanto as próprias práticas e expressões. A intersubjetividade é regra e o que vale plenamente para determinado arranjo social (a denominação de um sujeito que toca percussão como "batuqueiro", por exemplo), pode não valer para outros, ser relativizado, rechaçado, ou contestado.

Sem pretensão de realizar um resgate etimológico, esse momento do debate intenciona explicitar, em meio a essas contradições inerentes, a adoção de determinados termos que utilizo para designar o fazer musical popular que envolve instrumentos de percussão no carnaval e na beira de campo. Ritmistas ou batuqueiros, então? Batucadas ou baterias?

No capítulo 2, tratei dos batuques rurais como encontros de tambores, canto e dança que confluíram na emergência do urbano, levando consigo significados e expressões simbólicas de negros e negras, oriundos de diversas regiões africanas, em sua maioria pertencentes aos povos de matriz linguística banto, em se tratando do sudeste brasileiro. Este legado, entendido enquanto música afro-diaspórica, foi seminal para a emergência dos sambas, ainda que a adoção do termo "batuque" comporte algumas problemáticas para

expressar o elo tocar-cantar-dançar, conforme já foi discutido. O termo foi mantido pois, como se verifica na fala de diversas referências do samba paulistano, bem como nas formas de expressão do interior, o termo "batuque" foi apropriado ao vocabulário corrente dos grupos sociais realizadores. Assim, trata-se de uma ressignificação do termo que, em determinados contextos históricos, regiões, ou arranjos, pode expressar uma racialização da música imposta pela colonialidade. (SANTOS, 2020).

Uma vez retomada essa questão, de suma importância, volto às questões dos parágrafos acima, a partir da obra de Mestrinel (2018), tendo em vista o enfoque dado pelo autor às batucadas de samba. O autor entende o batuque como vínculo dos sentidos musicais do corpo, mobilizando a tríade canto, dança e percussão, a partir do encontro, no sentido que ela foi abordada nas discussões até aqui. Já a "[...] batucada costuma se referir mais especificamente à prática da percussão, mas está integrada a um amplo contexto cultural". (MESTRINEL, 2018, p.37) Trata-se, então, do ritmo gerado no ato de percutir, o ritmo que emana do batuque e o embala. Trata-se do agrupamento de pessoas que tocam instrumentos de percussão e que, mais do que *fazerem* batucada, *são* a batucada.

Pensando, então, na dimensão do ritmo e do tocar, é fecunda a contribuição de Sodré (1998, p. 19):

> Ritmo é a organização do tempo do som, aliás uma forma temporal sintética, que resulta da arte de combinar as durações (o tempo capturado) segundo convenções determinadas. Enquanto maneira de pensar a duração, o ritmo musical implica uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo o tempo, como se constitui a consciência.

Cumpre destacar o aspecto da inteligibilidade de mundo colocado pelo autor, tema que será relevante quando tratarmos, adiante, das articulações entre som, corpo e memória, durante a prática da batucada, processo significativo que envolve a temporalidade cíclica dos ritmos afro-diaspóricos e que reverbera nas batucadas afro-brasileiras.

Retomando a questão dos "batuques" e "batucadas", Mestrinel (2018) sinaliza para uma dimensão cronológica, sugerindo uma continuidade, que iria "dos batuques às batucadas modernas", ambos se transformando continuamente de modo dinâmico e não linear, imbricando-se a diversas manifestações da cultura popular brasileira, no entrecruzamento de elementos que envolvem a religião, a festa, as relações de pertencimento e as singularidades dos grupos. Com a diversidade destes conteúdos, as batucadas passaram a permear o urbano, em consonância com a geografia da população negra a partir de momentos balizadores da formação social brasileira. As batucadas, então, tornam-se manifestação recorrente e

multiplicadora de si própria: estão no carnaval, nas rodas, nos terreiros, em eventos esportivos, estudantis, manifestações políticas, entre outros de uma lista alongada.

Assim, com um olhar voltado a suas expressões contemporâneas na sociedade, o termo batucada pode se referir a variadas performances, formações instrumentais e ritmos musicais. (MESTRINEL, 2018) Sem dúvida, o samba é o gênero musical ao qual essa associação se dá com maior pujança, principalmente pela notoriedade e aclamação das batucadas realizadas nos cortejos carnavalescos, desde o primeiro quartel do século XX. Trata-se da batucada que toca a vertente do samba-enredo. Em síntese:

> A batucada, como discutido, pode ser vista como uma experiência que extrapola o universo do samba. No entanto, ela costuma estar diretamente associada ao contexto das escolas de samba e do carnaval brasileiro - especialmente o carioca. O termo batucada, assim, remete à formação instrumental típica das baterias de escola de samba. (MESTRINEL, 2018, p.54)

Nessa chave de compreensão, torna-se coerente falar em "batucadas de samba", (MESTRINEL, 2018), relacionadas aos ensaios e desfiles de carnaval, uma vez que também se desdobram, para além delas, outras batucadas relacionadas a diversas manifestações populares. Contudo, é de amplo conhecimento que, no universo das escolas de samba o termo mais recorrente é "bateria", inclusive por ser um quesito assim denominado na competição.

No sentido das "batucadas de samba", pode-se falar, então, das "batucadas de beira de campo", enfoque desta pesquisa, que se desdobram nos lugares do futebol popular em São Paulo (SP), inspiradas nas baterias de escola de samba, porém com questões singulares em seu fazer musical e sua performance. Pode-se falar, ainda, em "batucadas de torcida", que transcorrem em diversas situações esportivas profissionais e amadoras, como no próprio futebol varzeano de São Paulo. Estas últimas são, inclusive, mais frequentes do que as batucadas de beira de campo, se considerarmos a várzea contemporânea. Ainda que elas não sejam o mote desta pesquisa, retomarei o tema na seção seguinte deste capítulo.

Tal entendimento não exime, no entanto, certa polêmica entre os termos "bateria" e "batucada" no mundo do samba, como sugere o trecho do relato que abre esse tópico. Em outra obra, Mestrinel (2009, p. 217) abordara a questão em entrevista com Mestre Divino. Retomando essa discussão, segundo Divino, as baterias tem padrão e são formadas por ritmistas, já as batucada tem estilo e são formadas por batuqueiros. (MESTRINEL, 2009)

A questão é contextualizada aos idos da década de 1970, quando o desfile carnavalesco se aprofunda em sua lógica competitiva e espetacular, "exigindo" adaptações do ritmo (MESTRINEL, 2009). É nesse período, segundo o autor, que o termo ritmista ganha

maior pujança, tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro. Se, por um lado, o ritmo das baterias de escola de samba possuíam diversas peculiaridades entre si (batidas, convenções, instrumentação e "sotaques" dos ritmistas), por outro, a padronização do ritmo em cada escola tornava-se também uma tendência, visando o aperfeiçoamento contínuo do grupo e, nesse sentido, o melhor desempenho na lógica competitiva do carnaval.

No âmbito dos agrupamentos percussivos que tocam samba-enredo, os termos "batucada" e "batuqueiro" seriam, então, sugestivos de maior liberdade, de uma *performance* criativa e, quiçá, mais afeita aos arranjos "tradicionais" da prática de percussão em grupo, em relação aos termos "bateria" e "ritmista".

No transcorrer das etnografias desta pesquisa, bem como nas vivências e experiências que tenho tido com essas expressões culturais populares há décadas[111], tocando em escolas de samba e blocos, arrisco dizer que ambos os termos - batuqueiro ou ritmista - são correntes no "mundo do samba". É o contexto que faz emergir a defesa de um ou outro[112].

Conforme foi explicitado na Introdução, esta tese resolveu por adotar os termos justapostos ao longo do texto. Quando me refiro às pessoas que tocam, uso as palavras batuqueiros e ritmistas juntas, como forma de contemplar o saber popular emanado das etnografias, compartilhados pelos intérpretes que colaboraram com essa pesquisa. No entanto, quando trato do agrupamento como um todo, adotei a expressão "batucada de beira de campo" e não "bateria de beira de campo". Isso se justifica pelo fato de que, mesmo reunindo "ritmistas", o que poderiam reivindicar seu padrão de tocar, o ritmo que se realiza nos campos varzeanos difere, em muitos sentidos, da padronização carnavalesca. É uma articulação de fazeres musicais diversos no mundo de samba, que se realizam, imbricados, no momento da performance. Como se aprofundará adiante, a relação entre batucadas de beira de campo e baterias de escolas de samba é uma troca de *inspirações*, na qual há reprodução, mas também ressignificação. Esse é um dos motivos que me leva a compreender as batucadas de beira de

[111] Desde a infância, frequento ensaios de escola de samba, desfiles carnavalescos e batucadas de beira de campo. Na condição de batuqueiro/ritmista no Carnaval de São Paulo (SP), participei da Batucada da Pompéia (Águia de Ouro), em 2003 e 2010 e da Bateria de Bamba (Nenê de Vila Matilde), entre 2014 e 2019. Também integro a Bateria Alcalina (Bloco Cultural União Altaneira - Campinas), desde 2012. Tive a oportunidade de tocar, ocasionalmente, nas batucadas de beira de campo que acompanham o EC Comercial (Pirituba) e o The Wailers FC (Brasilândia).

[112] Uma situação sugestiva para assentar a ideia de simultaneidade entre os dois termos foi a criação da "Batucada de Nego Véio", na Escola de Samba Nenê de Vila Matilde, em 2018. Esse grupo é formado por antigos integrantes da "Bateria de Bamba", que por sua vez é a bateria "oficial" da Escola. A "Batucada de Nego Véio" não é voltada para o desfile carnavalesco em si, realizando apresentações na quadra da escola e em eventos específicos. Muitos de seus membros tocam nas duas, compondo também a "Bateria de Bamba". A ideia de "batucada" como algo mais tradicional e menos padronizado do que "bateria", torna-se elucidativa a partir desse caso.

campo como uma forma singular de se fazer samba-enredo, ou seja, uma vertente do samba paulistano que se realiza a partir dos lugares do futebol popular.

3.3.3. Instrumentação

> *Meio dia de domingo e os campos de futebol de várzea estão lotados na periferia de São Paulo. No campo do Vila Izabel, de Osasco, é dia de campeonato: rodada da "Copa do Buzão", temporada 2018/2019, que atrai diversas equipes, centenas de varzeanos e varzeanas deste município e da capital paulista. Em meio ao movimento de pessoas, um batuqueiro/ritmista começa a organizar o que seria mais uma tarde de samba-enredo realizado na beira de campo. Passo e gestos mansos, "nego veio" de batucada. Ele dispõe três tambores no chão, iniciando o processo de afinação destes instrumentos. São os surdos de primeira, segunda e terceira da batucada do Praça F.C., de Pirituba. Notavelmente, ele executa uma de suas "responsas" entre os demais, que o observam e auxiliam pontualmente, sem comprometer, no entanto, sua condução no processo. Por meio do soar das primeiras batidas, que certificam a afinação precisa, o batuqueiro/ritmista expressa, sem gestos ou falas, o código que suscita a formação do grupo: "encostam" cinco caixeiros, outros dois surdistas, um no repenique e outro no chocalho. Aproximam-se, juntamente, os apreciadores e entusiastas da batucada, que formariam o coro coletivo dos sambas antigos, como este que escreve o presente relato.*

Figura 29: Batucada do Praça FC (Pirituba) "armando o samba"

Fonte: Alberto Luiz dos Santos (janeiro - 2019)

O trecho que abre esse tópico foi extraído de um relato escrito após etnografia realizada no campo do Vila Izabel (Osasco), em janeiro de 2019. O processo retratado sintetiza aquilo que os batuqueiros e ritmistas varzeanos chamam de "armar o samba", quando a batucada começa a se organizar no campo para tocar durante e após a partida.

Tal momento da performance, nesse caso protagonizado pelo batuqueiro/ritmista de costas na Figura 25 (vestindo chapéu), é elucidativo para pensar a singularidade das batucadas de beira de campo, como reprodução e ressignificação de elementos oriundos das baterias de escola de samba. Seguindo o aporte teórico-metodológico de Mestrinel (2018), desenvolvo essa abordagem, primeiramente, a partir da **instrumentação**. Segundo o autor:

> [...] uma típica bateria de escola de samba possui *instrumentação* e sonoridade padrão formadas pela combinação dos naipes leves e pesados. *Cada instrumento tem um timbre peculiar, uma afinação e uma maneira de ser tocado*. Estas características moldaram-se dinamicamente ao longo da história, seguindo as transformações do carnaval e as necessidades do desfile das escolas de samba. (MESTRINEL, 2018, p.52 grifo meu)

Assim como nas baterias de escola de samba, os instrumentos presentes nas batucadas varzeanas são, principalmente, surdos, caixas, repiniques, tamborins e ganzás (chocalhos), que explicito nas Figuras 26 e 27. Com menor frequência verificam-se os agogôs e cuícas, sempre presentes no carnaval e também as frigideiras, estas que ainda fazem parte da bateria de algumas escolas. Por fim, os timbaus, djembes e agbes, ocasionalmente presentes no carnaval, não foram verificados na beira de campo ao longo das etnografias realizadas.

Figura 30: Naipes na Batucada do Praça F.C.

Fonte e organização: Alberto Luiz dos Santos (agosto - 2019)

Figura 31: Naipes na Batucada do The Wailers F.C.

Fonte e organização: Alberto Luiz dos Santos (setembro - 2019)

Os instrumentos presentes na beira de campo, chamados popularmente de "peças" pelos batuqueiros/ritmistas, dividem-se, na teoria musical em membranofones (os surdos, caixas, repiniques, tamborins e cuícas) e idiofones (os agogôs, frigideiras e ganzás). Os membranofones citados são executados a partir dos "toques", ou "golpes" - a percussão de uma ou duas baquetas sobre a pele dos instrumentos (de couro animal ou náilon), intercalada com as mãos em determinados casos. A cuíca se diferencia, pois é um membranofone cujo som é obtido a partir da fricção de uma vareta de madeira fixada na pele animal do instrumento. Quanto aos idiofones, a sonoridade também provém dos toques no caso dos agogôs e frigideiras (baquetas de madeira percutindo o metal), e, no caso dos ganzás, do entrechoque (som emitido a partir do contato de platinelas de metal). (MESTRINEL, 2018).

Essa classificação dos instrumentos, no entanto, recebe outra designação entre batuqueiros/ritmistas. Nas baterias de escola de samba, as "peças" (instrumentos) são subdivididas em "naipes". Pode-se distinguir e comparar os naipes a partir dos timbres, da altura (naipes mais agudos, como o tamborim, e naipes mais graves, como o surdo) e também a partir dos termos "leves e pesados", o mais corriqueiro entre os grupos de batuqueiros/ritmistas, bem como entre mestres e diretores. Os "naipes leves" de uma bateria que desfila no carnaval são os tamborins, ganzás e agogôs, já os "naipes pesados" são os surdos, caixas e tamborins. Cumpre destacar que os naipes pesados são aqueles que tocam ininterruptamente durante a performance de uma bateria de escola de samba (com exceção dos momentos de convenção), dividindo-se entre a condução, a marcação e a base do ritmo.

Já os naipes leves realizam repetidas pausas e retornos, realizando também desenhos criativos, conjugando batidas de modo a auxiliar na cadência do ritmo (MESTRINEL, 2018).

Retomarei adiante as diferenças existentes entre uma bateria de escola de samba e uma batucada de beira de campo no que concerne aos comportamentos musicais, ou seja, as formas de executar os instrumentos e suas respectivas "funções". Antes disso, destaco tais diferenças no que tange à própria distribuição e quantidade dos instrumentos.

As baterias desfilam, atualmente, com aproximadamente 200 ritmistas no carnaval, isso valendo para os Grupos Especial e de Acesso, tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro (onde o acesso é chamado de Grupo 1)[113]. A distribuição de cada naipe dos instrumentos supracitados segue os critérios dos mestres e diretores de bateria, que intencionam manter a estrutura rítmica do samba-enredo, garantindo sustentação e balanço, bem como, simultaneamente, atender às exigências da disputa carnavalesca (MESTRINEL, 2018). Nesse sentido, é notável a tendência à padronização das referidas baterias, confluindo, nesse caso, para uma padronização na distribuição dos naipes.

Esses critérios não se reproduzem na beira de campo. Ainda que os instrumentos sejam, praticamente, os mesmos, o número é evidentemente menor e sua organização oscila entre cada batucada. Inclusive, entre os diversos momentos de performance de uma mesma batucada. Noutros termos, e para compartilhar um exemplo, a batucada do Praça F.C. pode apresentar determinada distribuição de naipes num determinado encontro e, no seguinte, se apresentar diferente, com variações no número de cada naipe, com a ausência de alguns deles.

Tais variações se justificam por diversos motivos. A várzea se realiza pelos grupos sociais: é apropriação do espaço na periferia, ou, mais precisamente, espaço tornado público. Evidentemente, esse processo passa por oscilações no cotidiano: a presença de batuqueiros/ritmistas varia ao sabor das demandas (intersubjetivas) da vida na metrópole, das demandas de trabalho, dos períodos do ano, da grandiosidade do jogo ou da competição.

É imprescindível pontuar, no entanto, que mesmo diante de tais variações, o fazer musical coletivo que se engendra na performance das batucadas de beira de campo envolve um legado de saberes relacionados carnaval e à vertente do samba-enredo. Os batuqueiros/ritmistas, mesmo sem lideranças explícitas, "armam o samba" com uma distribuição proporcional de naipes que garante o ritmo, independente da situação. A partir

[113] Certamente existem variações nesta distribuição entre as escolas, oscilando para um número superior ou inferior. No caso da Escola de Samba Nenê de Vila Matilde (SP), a análise de Mestrinel (2018, p.66) apresenta a seguinte distribuição: "[...] nove surdos de primeira, nove surdos de segunda, dezesseis surdos de terceira; setenta caixas, vinte repiniques; trinta e seis tamborins, doze agogôs, doze cuícas e vinte e quatro ganzás (o grupo vem utilizando, mais recentemente, quatro ripas-mór)".

das etnografias verifiquei que mesmo existindo alguns critérios para adentrar à batucada, estes são fluídos e partem muito mais dos saberes de cada batuqueiro/ritmista do que das regras estabelecidas por uma "Diretoria de Bateria". Noutros termos, não ocorrem distribuições desproporcionais de naipes: caixas "sobrando" e ausência de repiniques, surdos "dobrados" e poucas caixas, ou excesso de tamborins em relação aos surdos. Ademais, é frequente o revezamento de batuqueiros/ritmistas, de modo a garantir a proporcionalidade dos naipes. Isso porque, nessas batucadas, o que não falta é "bagagem" no mundo do samba. Saberes de como uma batucada de samba deve se organizar. Saberes que se encontram nos bairros da periferia, conforme o itinerário varzeano vai permeando os lugares do futebol popular.

Ainda na chave da instrumentação, sintetizo que a performance das batucadas varzeanas se realiza com, no mínimo, três surdos (primeira, segunda e terceira, que vão, respectivamente do mais grave ao mais agudo), um repinique e cerca de cinco caixas. A tríade "surdo, caixa e ripa", naipes pesados, é o arranjo fundamental para viabilizar o canto coletivo dos sambas-enredo, constituindo o chamado "pedal". Somam-se a essa distribuição de naipes os tamborins e ganzás, porém de modo um pouco menos recorrente. Mais raro ainda são os agogôs, cuícas e frigideiras.

Para elucidar tais variações, elenco um conjunto das etnografias realizadas e sintetizo a distribuição dos instrumentos em diferentes batucadas de beira de campo e em diferentes ocasiões, na tabela 7. As cores adotadas expressam a cor predominante de cada time.

Tabela 6: Distribuição dos naipes em diferentes batucadas / jogos

Datas (mês/ano)	Naipes						
	Surdo	Caixa	Repinique	Ganzá	Tamborim	Cuíca	Frigideira
Nov/2016	3	5	1	-	-	-	-
Jan/2019	3	5	1	1	-	-	-
Set/2019	4	7	2	2	-	-	-
Mar/2017	3	4	1	1	-	1	-
Ago/2019	3	3	1	1	1	-	-
Set/2019	3	4	1	2	1	-	1
Mar/2017	3	4	1	1	1	-	-

Praça FC (Pirituba) — The Wailers (Brasilândia)
EC Comercial (Pirituba) — Inajar de Souza (Cachoeirinha)

Fonte: Alberto Luiz dos Santos (2021)

Outro elemento de grande relevância na instrumentação de uma batucada de beira de campo, qual seja o contexto, é o processo de afinação dos instrumentos. Nas Escolas de Samba, essa dinâmica é efetuada pelos Diretores e Mestres de bateria, seguindo a

intencionalidade prevista para cada desfile de carnaval e a característica de cada bateria. Essa condição nem sempre foi recorrente no interior das escolas, pelo fato de que antes da oficialização dos desfiles (década de 1960), as escolas (muitas delas oriundas dos cordões) eram bem menos numerosas, bastante engendradas na vida de bairro e com isso, possuindo uma distribuição mais horizontal e fluída de seus fazeres, dentre eles a afinação. Tal fluidez, que já não mais figura, pode ser verificada na afinação das batucadas de beira de campo, conforme sinalizado no relato que abre esse tópico.

No transcorrer de um fazer coletivo, a afinação na beira de campo prioriza os surdos em detrimento dos demais instrumentos. Ajustes mais pontuais na pele das caixas e ripas, bem como nos bordons das caixas foram verificados durante as etnografias, mas foi notável que o centro do processo concerne aos surdos. Tal enfoque está associado à relevância destes instrumentos como marcação do ritmo e conflui para aspectos peculiares das batucada de beira de campo. O trecho de uma entrevista realizada com Pelé, batuqueiro/ritmista do The Wailers (Brasilândia), em setembro de 2019, elucida a questão, podendo ser também acompanhado pelo áudio 7 (⏭)[114].

> Eu acho que a afinação tem que ser meio grave, entendeu? Por quê? Porque senão vai correr muito o samba. Senão o samba vai ficar muito corrido, entendeu? E a gente daqui que somos, mais ou menos, nego véio como diz por aí né, a gente não pode fazer um samba muito corrido. Tem que fazer um samba bem cadenciado. E esse samba cadenciado, a gente vem de longe né. (...) Mas tem muita afinação por aí que é mais (...) que fica mais corrido. E nós não. (Pelé, entrevista realizada por Alberto Luiz dos Santos, 2019)

Na ocasião, Pelé especificava não apenas a característica de "sua" batucada, como também diferenciava a afinação da batucada de beira de campo em relação àquela que se desenvolve, atualmente, nas escolas de samba. Uma afinação mais grave permite maior cadência na batucada, tema que será retomado a seguir, quando trato dos comportamentos musicais. Por outro lado, a afinação aguda suscita um andamento "corrido", como trata Pelé, que dificulta o canto coletivo na beira de campo, bem como o arranjo dos demais instrumentos. A tendência de tornar os surdos mais agudos acompanhou a padronização dos desfiles carnavalescos e a necessidade de um andamento "pra frente", viabilizando a passagem dos milhares de componentes de uma escola de samba.

[114] Áudio 7 - disponível em: https://drive.google.com/file/d/1RfTtJI34ZUoH35yUllUKW244kLiVqfNc/view?usp=sharing

Figura 32: Processos de afinação

Fonte: Alberto Luiz dos Santos (setembro - 2019)

Por se tratar de algo feito a muitas e variadas mãos, com influências de diversas escolas de samba, torna-se difícil apreender uma afinação característica de cada batucada de beira de campo que pude acompanhar ao longo da tese. O que pode ser sinalizado é que esse processo tem nuances de singularidade em cada grupo, tendendo sempre à cadência em detrimento da "correria". A discussão que proponho nos parágrafos a seguir, acerca dos comportamentos musicais de cada naipe, permitirá uma compreensão mais ampla do resultado deste processo de afinação no ritmo.

3.3.4. Comportamentos musicais

A execução dos instrumentos numa batucada, com suas respectivas nuances, se constitui a partir de um conjunto de batidas/levadas[115].

> De maneira pragmática, é possível afirmar que uma levada articula (i) densidade: quantidade de notas (golpes/toques) em cada ciclo; (ii) timbre: as cores do som e

[115] Segundo Mestrinel (2018, p. 94) "Batida e levada são sinônimos usados para se referir ao padrão rítmico básico de cada instrumento, bem como ao ritmo do conjunto". Nos primeiros parágrafos eles foram utilizados em justaposição, mas daqui adiante adotarei o termo "batidas".

> suas qualidades, incluindo a altura (frequência); (iii) intensidade: acentuação e dinâmica da batida como um todo e de cada parte que a constitui. (MESTRINEL, 2018, p.117)

Os comportamentos musicais são uma possibilidade de compreender a articulação entre as batidas e a estrutura rítmica do samba como um todo, ou seja, recorrente em suas diversas vertentes, dentre elas, as batucadas de beira de campo. Tal estrutura é assim definida por Mestrinel (2018, p. 107 *grifo meu*)

> A estrutura rítmica do samba se constitui pela articulação das levadas de (i) condução, (ii) base e (iii) marcação, que podem estar explícitas ou implícitas no fenômeno/evento sonoro. Estas batidas adquirem seus movimentos internos a partir de sua configuração elementar - da combinação de notas e pausas - dentro de um ciclo de pulsações elementares em constante movimento. *Condução, base e marcação*, assim, podem ser vistos como comportamentos musicais que caracterizam os movimentos das batidas dentro da estrutura rítmica elementar do samba.

Discuto inicialmente a **marcação**, de modo a dialogar com o processo de afinação dos surdos, que encerra o tópico anterior. Segundo Mestrinel (2018, p.104), a estrutura elementar do samba tem como "alicerce" uma batida de sonoridade grave, denominada marcação ou sustentação: "Ela apresenta um caráter pendular, alternando um toque fraco e um toque forte a cada *beat,* marcando os tempos do ciclo e criando uma sustentação rítmica". Tal alternância de toques é protagonizada pelos surdos de segunda e primeira da batucada[116], que vão do mais agudo ao mais grave respectivamente[117], em termos de altura (frequência).

A figura 33, desenvolvida por Mestrinel (2018), expressa as batidas padrão de cada naipe numa bateria de escola de samba. Em cada linha da grade, as figuras rítmicas expressam uma divisão de tempo e também um golpe (ou pausa) do batuqueiro/ritmista no instrumento, que em consonância com os demais golpes, conforma o fraseado de cada naipe. Essa transcrição[118] é mobilizada com a intenção mais detida de salientar ao/a leitor/a o menor

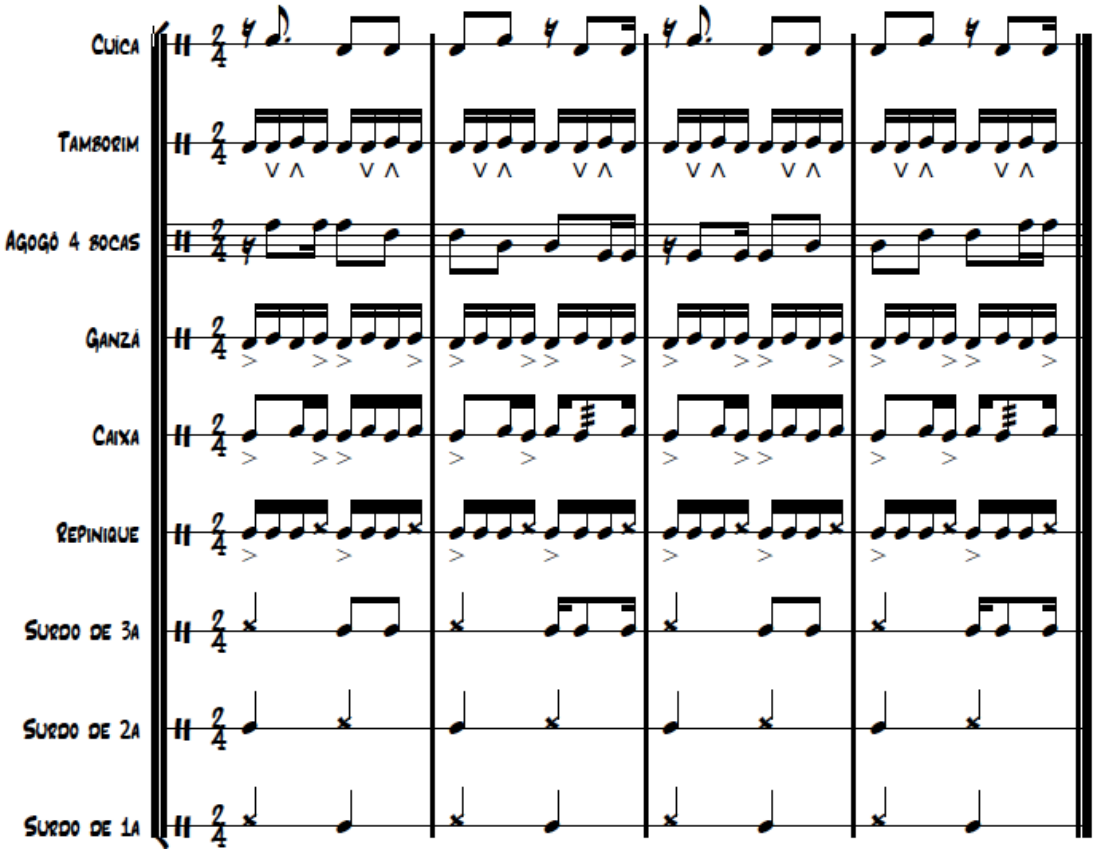
[116] A denominação "primeira" e "segunda" para os surdos em questão advém da linguagem popular corrente na história das batucadas de samba. Contrariando o que tais palavras poderiam sugerir, a priori, na estrutura do samba o primeiro tempo do ciclo é um tempo fraco, ou seja, relativo ao surdo de afinação mais aguda. Nesse sentido, o primeiro tempo é protagonizado pelo surdo de segunda. Já o segundo tempo é protagonizado pelo surdo de primeira, ocasionando uma inversão por vezes confusa em termos da designação que os instrumentos recebem.

[117] A altura de cada surdo depende, em linhas gerais, do processo de afinação supracitado e raramente ocorre de forma precisa, mesmo em escolas de samba. Para dimensionar tais alturas em termos de escala musical, o surdo de primeira dista uma quarta do surdo de segunda e uma oitava do surdo de terceira.

[118] A transcrição em questão expressa a "batucada tradicional da Nêne de Vila Matilde" (MESTRINEL, 2018), supracitada. As variações entre outras baterias das escolas de samba são tratadas ao longo do texto, mas não serão transcritas. Destaca-se que a apresentação desta grade pode propiciar uma interpretação mais aprofundada

número de golpes dos surdos de primeira e segunda - as duas últimas linhas da grade -, o que explícita a caráter de marcação do ritmo e a extensão da nota, ou seja, a sonoridade do instrumento sendo perceptível ao longo de todo o ciclo, mesmo com um número reduzido de golpes. É essa extensão sonora que se relaciona com o processo de afinação, supracitado, uma vez que as afinações mais agudas tendem a reduzir tal extensão, com os golpes soando por um menor intervalo de tempo.

Figura 33: Grade com transcrição das batidas padrão de uma batucada de samba



Fonte: Mestrinel (2018, p.121)

Analisando a grade e as figuras rítmicas, pode-se apreender, também, que os demais naipes possuem maior intensidade e variação de golpes, o que expressa os comportamentos musicais de base e sustentação. Estes últimos serão mais elucidativos para se discutir as batidas numa batucada varzeana, uma vez que, em relação à marcação, não existem diferenças significativas entre as baterias de escola de samba e as batucadas de beira de campo. Nesse sentido, a análise da base e da sustentação será mais relevante para se elucidar sobre a

do/a leitor/a familiarizado/a com tal modelo, em suma, leitor desta linguagem musical. Enfatizo, no entanto, que independentemente desta fluidez, o que se pretende elucidar neste momento pode ser apreendido a partir da identificação do número de figuras rítmicas de cada linha da grade, em diálogo com a descrição presente nos parágrafos subsequentes.

singularidade do samba que se realiza nos lugares do futebol popular. Para tanto, parto, inicialmente, para a discussão sobre as batidas de **base** e o modo como se desdobram nas batucadas de beira de campo.

O samba aguça, entre diversos sentidos, o desejo de movimentação, do balanço, da liberdade desenvolta. Seriam dezenas de expressões populares para designar esse sentido que, a partir do samba, se manifesta. Relacionando-o ao ritmo, do ponto de vista da sua estrutura elementar, Mestrinel (2018, p.99 grifo meu) afirma que o samba se engendra aos tipos de música em que "[...] existe um eixo rítmico central – *uma base* -, que pode estar explícito ou implícito na sonoridade dos instrumentos, canto, ou acompanhamento de palmas de mão, sendo determinante ainda para a dança".

Como foi colocado acima, as batidas de cada instrumento numa batucada configuram combinações de notas e pausas, sendo que os instrumentos que cumprem a função de base sinalizam a linha rítmica do samba por meio de batidas realizadas entre os *beats* da marcação, ou seja, se alternam entre eles. Deste modo, enquanto a marcação, supracitada, define o apoio do ritmo, a base delimita seus momentos de suspensão[119], transcendendo e, por vezes, coincidindo com tempos forte e fraco do ciclo. Nesse sentido: "O comportamento de base se caracteriza por seu aspecto suspenso, que tende a tensionar a estrutura rítmica com notas entre os apoios da marcação, com movimentos flexíveis, isto é, malemolentes". (MESTRINEL, 2018, p. 111) Em suma, as batidas de base vêm "cortando" o samba, como ocorre com os surdos de terceira, caixas e tamborins.

Esse movimento proporcionado pela base associa-se à noção/conceito de sincopa, tão recorrente entre músicos, pesquisadores e sambistas:

> Só é possível falar de síncopa a partir do estabelecimento de uma referência de apoio, que no caso do samba é a marcação. Ou seja, o termo sincopado (comum no linguajar de sambistas) pode ser explicado como essa suspensão rítmica que gera uma sensação de tensionamento em relação à marcação evidente dos tempos. (MESTRINEL, 2018, p. 108)

Nas batucadas que executam samba-enredo, sejam nas escolas, na beira de campo ou demais situações, os tamborins são os instrumentos que executam, em determinados

[119] Para desenvolver seu entendimento sobre a alternância entre apoio e suspensão, na estrutura do samba, Mestrinel (2018) se aprofunda sobre a base do telecoteco, fraseado historicamente protagonizado pelo tamborim nas rodas de samba, que sinaliza o eixo rítmico central por meio de sete notas (golpes) a cada ciclo. Nos termos do autor: "A interação entre as batidas gera uma sensação de suspensão e apoio sentida no corpo, o movimento rítmico ascendente e descendente mobiliza a própria estrutura física. A base do teleco-teco exerce uma força contrária à ação da gravidade, "desafiando-a", incitando o corpo a se mover". (MESTRINEL, 2018, p.111)

momentos do ciclo, a base do telecoteco, supracitada, conferindo o aspecto sincopado do ritmo. A figura 34 expressa a transcrição musical deste fraseado.

Figura 34: Base do teleco-teco

Fonte: MESTRINEL (2018, p. 100)

Cumpre destacar que, nas baterias de escola de samba, o naipe de tamborins alterna esses momentos de teleco-teco e a inserção de outras batidas, definidas previamente. Em geral, tais batidas são frutos de uma composição, um arranjo rítmico relacionado ao samba-enredo de cada ano e direcionado por um diretor de naipe. Ou seja, nas escolas de samba, os tamborins trazem um fraseado diverso entre os carnavais, acompanhando cada samba, o que popularmente se chama "desenho de tamborim". Ademais, tais desenhos sempre trazem momentos de levadas carreteiras, em geral nos refrões. As levadas carreteiras de tamborim, como a que está expressa na grade da figura 33, concernem à condução do ritmo, comportamento musical que será aprofundado adiante.

Por ora, remeto-me a algumas etnografias para interpretar tais arranjos de tamborim numa batucada de beira de campo. Na várzea, como as batidas não estão restritas a um samba-enredo, em específico, tais desenhos se desdobram a partir da subjetividade dos batuqueiros/ritmistas de cada encontro. Trata-se de um naipe menos presente na beira de campo, como foi dito, que em geral se apresenta com apenas uma ou duas peças. Nesse sentido, o batuqueiro/ritmista tende a variar continuamente o desenho, inserindo diversos fraseados na roda, ao longo da batucada, a partir de sua criatividade e seus saberes. Foi interessante notar, ao longo das etnografias, que tais desenhos muitas vezes reproduzem aqueles que foram realizados pelas escolas, em determinados carnavais.

Numa etnografia realizada no Campo do Jardim Regina, em agosto de 2019, aguardava o início da partida do The Wailers F.C., atento à performance de sua batucada, que começava a ser armada. Enquanto transcorria essa preparação, um batuqueiro/ritmista, com a camiseta da Escola de Samba Unidos do Peruche, executava diversos desenhos em seu tamborim. Apurei a escuta e percebi que tais desenhos estavam variando a partir do canto de outro batuqueiro/ritmista, ao seu lado, que cantava diversos sambas, dos quais pude

identificar alguns da Vai-Vai, Camisa Verde e Branco e da própria Peruche. Percebi, então, como se desdobrava a articulação de memórias do carnaval naquele momento em que a batucada se armava. Eduardo - a quem posteriormente, me apresentei -, estava realizando um conjunto de novos arranjos rítmicos, a cada samba rememorado por seu parceiro de batucada. Eduardo estava alternando a reprodução, o improviso e a criação.

Num momento posterior, quando a batucada do Wailers se fez completa, com a inserção dos demais naipes, o coro cantou o samba da Rosas de Ouro, de 1992 e o tamborinista executou por completo o desenho de tamborim daquele carnaval. No transcorrer da batucada, naquela tarde, diversos sambas foram cantados e diversos desenhos de tamborim foram realizados por Eduardo. Não é possível afirmar a fiel reprodução de cada desenho, relativa a cada carnaval, mas se apreende, sem dúvida, o intercâmbio de inspirações e legados, já citados anteriormente nessa tese. Um intercâmbio que possui conteúdo geográfico, na medida em que revela nuances das trajetórias de Eduardo pelos bairros e pelo samba paulistano, sendo que esse processo conflui em seu fazer musical. Conteúdo geográfico, também, pela existência do futebol popular e das sociabilidades que ele mobiliza a partir dos o espaço tornado público. Em suma, os campos de várzea são lócus de criação deste tamborinista, de sua inventividade durante o fazer musical.

Ainda na chave dos instrumentos responsáveis pela base do ritmo, trato dos surdos de terceira. Na figura 33, a grade expressa a batida mais recorrente de sua execução nas escolas de samba, sendo que, assim como o tamborim, trata-se de um instrumento virtuoso, que também realiza diversos "desenhos". Destaca-se a articulação entre batidas de base e marcação nos terceiras, confluindo para sua principal característica na sonoridade das batucadas: a de permear o alicerce do ritmo, intensificando-a e, ao mesmo tempo, conferindo o balanço. Não à toa, ele é também chamado de "surdo de corte".

Em linhas gerais, pode-se falar dos terceiras na beira de campo do mesmo modo que foi tratado dos tamborins, ou seja, um fazer musical mais "solto", de livre criatividade do batuqueiro/ritmista, expressando sempre elementos inspirados nos fraseados de determinados carnavais. Um elemento importante, no entanto, que merece destaque diante dos propósitos desta tese, concerne à relevância do surdo de terceira no "pedal". Conforme mencionei na introdução e em momentos anteriores, as batucadas de beira de campo cantam sambas-enredo antigos continuamente ao longo das partidas, aqueles consagrados no "mundo do samba". Dedicarei, inclusive, um tópico para tratar deste repertório de sambas, adiante. Enfatizo, de antemão, a relevância do surdo de terceira, para que esse processo se realize.

Mesmo sendo instrumentos de base do ritmo, os terceiras cumprem a função de marcar durante os pedais, "solando", sem os demais surdos. Trata-se do ciclo em que se canta o samba-enredo apenas com o acompanhamento das vozes em coro, de uma das caixas e de algumas batidas das baquetas no aro dos instrumentos. Quiçá, por ter uma afinação mais aguda, que confere menor prolongamento da nota, o surdo de terceira é o responsável por marcar o tempo durante o "pedal" e, depois da inserção dos demais naipes, ele retoma sua "função" de base, executando desenhos variados.

O arranjo do pedal confere uma sonoridade que, como afirmei, abre espaço para as vozes, o coro coletivo. Perdurando um ciclo inteiro do samba, esse momento pode ser compreendido como oportunidade para aguçar a memória, enfatizar o samba que vem adiante, iluminá-lo. Essa prática também é comum nos desfiles carnavalescos, porém, no carnaval, uma vez que a batucada "sobe", o pedal não mais retorna. Já na beira de campo, os arranjos dos pedais são refeitos ciclicamente, junto ao repertório de sambas antigos.

Como último naipe da base do ritmo, trato das caixas. Segundo Mestrinel (2018, p.122):

> A caixa tem uma levada de base que exerce função central na articulação da engrenagem rítmica da batucada - pode ser considerada um "motor" da bateria -, com uma densidade intermediária que se relaciona tanto com a marcação, quanto com a condução carreteira

Enfatizando a complementaridade das batidas de uma batucada de samba, que é tratada pelo autor como "engrenagem", cumpre destacar que nas caixas, assim como nos tamborins e terceiras, são executadas batidas que, em determinados momentos, coincidem com as da marcação e condução. Ou seja, enfatizando-as. Outro destaque similar entre caixas, tamborins e terceiras é a variedade de batidas destes naipes entre as escolas. No caso das caixas, não se trata de um "desenho" para cada ano (como o caso dos tamborins e terceiras), mas sim de uma batida oficial, que cada escola possui. Em suma, a batida de caixa é o elemento que confere identidade a uma bateria de escola de samba (MESTRINEL, 2009; 2018).

Quando se trata do samba de beira de campo, essa variação se multiplica a cada encontro, uma vez que ali confluem diversas batidas de caixa que os batuqueiros/ritmistas já executaram entre suas diversas passagens pelas escolas de samba paulistanas.

Para compreender essa confluência, destaco outros elementos específicos da execução deste instrumento. Uma batida de caixa se constitui, em linhas gerais, pela manulação (alternância entre golpes com mão esquerda e direita), pelos acentos (em determinados

golpes) e pelo rufo (um ornamento musical que multiplica os golpes em determinado ataque). (MESTRINEL, 2018). Esses elementos são amplamente identificados entre os caixeiros do "mundo do samba" paulistano (ainda que não o sejam nos termos de uma linguagem musical consagrada, ou seja "notas", "pausas", "rufos", etc.). Tal identificação mobiliza, então, um razoável reconhecimento das batidas específicas de cada escola, principalmente as mais "tradicionais".

Assim, numa conversa sobre o tema, é comum serem citadas as escolas que fazem a "batida do tatu", fraseado que não apresenta rufo e possui todos os acentos justapostos à marcação, ou seja, uma batida simplificada, em ampla ascensão recente nos carnavais de São Paulo e Rio de Janeiro, pelo fato de implicar em menor virtuosismo, diminuindo as avaliações negativas dos jurados. Também se destacam, nesses diálogos, as escolas que trazem batidas com bastante balanço, muitas variações suspensas e menos acentos, como é o caso da Camisa Verde e Branco e Águia de Ouro, que se assemelham à batida da Mocidade Independente de Padre Miguel, do Rio de Janeiro, incluindo, porém, o rufo. Ademais, entre os batuqueiros/ritmistas, identificam-se batidas "singulares", como a da Tom Maior que possui dois rufos em casa ciclo, ou a da Nenê de Vila Matilde, que apresenta manulação, acentuação e rufos únicos no mundo do samba – o "bulungumdum" de Vila Matilde – já citado anteriormente.

Muito se poderia desenvolver acerca de recorrências e singularidades entre as batidas de caixa do carnaval paulistano, bem como o processo histórico de como elas se consolidaram, envolvendo outras escolas para além das citadas. Nesse caso, a transcrição de todas as batidas numa grade comparativa, a partir da figura 33, proporcionaria uma dimensão nítida desta variação. Contudo, essa entrada se converteria em estudo comparativo e relacional mais centrado nas escolas, sendo que o objetivo aqui é interpretar o modo como tais diversidades se articulam nos lugares do futebol popular.

Nesse sentido destaco que além de reconhecerem, em linhas gerais, a sonoridade e as características das batidas das escolas, os batuqueiros/ritmistas de beira de campo sabem executar boa parte delas e sempre têm uma como referência, aquela que vai tocar com mais firmeza quando está numa batucada de beira de campo. O trecho de uma conversa realizada junto aos batuqueiros/ritmistas do The Wailers, da Brasilândia, é elucidativo desta questão.

Quando perguntei a Fábio sobre qual seria a batida de caixa que o grupo executa, sua resposta explicitou referências inspiradas nas batidas de duas escolas (Rosas de Ouro e Camisa Verde e Branco), bem como uma "batida direta", relacionada a um comportamento carreteiro de condução do ritmo. Destaque para o fato de que Fábio, após "nomear" cada

batida, cantava seu fraseado, ou seja, ilustrava seu entendimento sobre a batida do Wailers por meio da voz, possibilitando maior entendimento. Nas palavras de Fábio (⏭)[120]:

> Tem umas batida que é direta na caixa *(reproduz a sonoridade com a voz)*. Aí já tem a do Camisa que é um pouquinho mais repicada *(reproduz a sonoridade com a voz, enfatizando os acentos alternados)*. E a do Rosas também, ao contrário que é... *(reproduz a sonoridade com a voz, enfatizando o rufo)*. Então aquela que já vai direta, ela vai dando instrução das duas, cobrindo as duas né? Vai cobrindo as duas para as duas, tipo assim, não ficar faltando e falhando. Tem uma falha ali nas caixa e tal, tudo (...) Então essa que vai direto ela completa essas duas, que cada um faz a diversidade das caixas. A do Rosas e do Camisa. Então Rosas e Camisa é diferente. A da antiga né... A batida antiga das caixas do Rosas. (Fábio, entrevistado por Alberto Luiz dos Santos, 2019)

Figura 35: Roda de Conversa – Campo do Fazenda (Brasilândia)

Fonte: Severino Augusto Cardoso (setembro - 2019)

Na interpretação de Fábio, portanto, a batida do Wailers articula três padrões rítmicos principais em consonância, ou "se cobrindo", em seus termos, somando na base e na condução da batucada. Nesse sentido, é possível salientar que, por diversos processos, este time varzeano da Brasilândia, aglutina entre seus batuqueiros/ritmistas os legados das referidas escolas. Uma delas, a Rosas de Ouro, localiza-se atualmente na Freguesia do Ó, Zona Norte, mas foi fundada, originalmente, na própria Brasilândia, numa vila chamada

[120] Áudio 8 – disponível em: https://drive.google.com/file/d/1SNURAryqSYQpMfusrKne5w8pYnsSbSc4/view?usp=sharing

Catimbó. As influências da Rosas de Ouro são assim, notáveis no Wailers, manifestando-se também no repertório de sambas cantados pelo grupo, como tratarei adiante.

Para além dessa dimensão espacial mais evidente, que vincula a localização do time e da escola de samba, a inspiração nas batidas do Camisa Verde e Branco geram maiores indagações, uma vez que esta escola se localiza na Barra Funda, bairro consideravelmente distante da Brasilândia. Nesse caso, o legado se justifica pela mobilidade destes batuqueiros/ritmistas por São Paulo (SP), deixando a Barra Funda para novos (e acessíveis) loteamentos na Zona Norte, dada as intensas transformações urbanas e a especulação imobiliária na Barra Funda, ainda nos meados do século passado. Reduto matricial do samba paulistano, donde se espraiaram pessoas, saberes e sonoridades relacionadas ao samba e ao carnaval, alcançando, dentre tantos outros lugares, o bairro da Brasilândia.

Enfatizo, nesse sentido, a vida de bairro se revelando nas sonoridades varzeanas, por meio das batucadas de beira de campo. Mais além, memórias sonoras da vida de bairro de outrora, advindas do fazer musical, se rearticulando agora nas periferias. Uma sociabilidade, que se intensifica nos lugares do futebol popular.

Nesse sentido, as batidas de caixa varzeanas revelam um conteúdo significativo do amplo movimento de famílias negras em face à urbanização, datado da primeira metade dos meados século XX e, consigo, de suas formas de expressão do samba, manifestadas na conformação de novos bairros, conforme tratado no capítulo 2. Um movimento que entrecruzou sambistas e batuqueiros/ritmistas: nas escolas, no bairro, nos campos de várzea.

Destaco que, na mesma ocasião da roda de conversa, o Wailers teria um jogo em outro campo e eu, como pesquisador e entusiasta da várzea, me desloquei para assistir, continuando as trocas e interações com o grupo. Na beira de campo, fui convidado para somar na batucada, o que aceitei de pronto e toquei, justamente, o naipe de caixa. Tentando apreender a sonoridade que a mescla de batidas me proporcionava, concluí que, certamente, ela ia além das três referências citadas por Fábio. Ou seja, entre os cinco caixeiros presentes, outros fraseados eram executados. Tentei tocar a batida do Camisa Verde, a qual possuo alguma familiaridade, mas não gostei de como soou. Sem parar de tocar, fui alterando manulação, acentos e rufos, e passei a tocar a batida que tenho mais "firmeza", a batida da Nenê de Vila Matilde. Interessante destacar como tal inserção foi "acolhida" pela batucada. Tanto pelas outras batidas, que de algum modo me complementaram, quanto pelos próprios olhares de entusiasmo dos batuqueiros/ritmistas que tocavam comigo naquele momento. Trata-se da criatividade e da renovação de aspectos do samba paulistano, trazendo consigo legados de décadas pretéritas, conformando uma dinamicidade deste bem imaterial, que se engendra de

nuances singulares quando aglutinadas no futebol de várzea. Naquela tarde, a batucada teve sotaques da Brasilândia, da Barra Funda e da Vila Matilde.

Os exemplos citados – da conversa com Fábio à experiência pessoal descrita – podem ser relacionados à análise de Mestrinel (2018, p. 160), quando afirma que:

> Seria possível elencar dezenas de micro-variações entre cada batida de caixa. As batidas apresentam suas nuances e inflexões de acordo com a interpretação pessoal de um padrão rítmico, ou seja, cada batida adquire sua personalidade pelo "jeito" do ritmista tocar. No entanto, o que se destaca nessa experiência é a harmonia e consonância da coletiva formada por diferentes personalidades da levada de caixa.

Nessa chave, se as micro-variações já ocorrem nas escolas de samba, pode-se afirmar que o fazer musical coletivo que se desdobra nos campos varzeanos, com suas peculiaridades de instrumentação e comportamentos musicais, suscita uma multiplicação das referidas interpretações pessoais e, portanto, das variações. Seria possível estimar, então, uma nova engrenagem de batidas de caixa, um novo arranjo, a cada encontro na várzea?

A resposta me parece positiva, considerando legados das etnografias. A título de elucidação, poderia citar as conversas e gravações feitas com caixeiros do Praça F.C. de Pirituba, levando-me a identificar batidas do Águia de Ouro e Camisa Verde e Branco imbricadas na sonoridade das caixas desta batucada. Do mesmo modo, engendro tais intercâmbios (conversas, gravações), feitas junto aos batuqueiros/ritmistas do E.C. Comercial de Pirituba, que, por outra via, me permitiram identificar influências da Mocidade Alegre e Unidos do Peruche.

Dessas imbricações e articulações, múltiplas e, portanto, de difícil precisão, remeto-me a uma premissa de entendimento acerca do patrimônio cultural, citada no início dessa tese. Sendo o patrimônio compreendido como algo dinâmico e vivo, essencialmente plural, cujo processo de valoração pulveriza os limites da materialidade e imaterialidade, pensar o samba como patrimônio, como faz o CONPRESP, implica em contemplar suas contínuas renovações. E, nesse exercício, contemplar os processos que a possibilitam, a partir do lugar, a concretude do vivido: uma materialidade carregada de conteúdos simbólicos. Nesse sentido, as batucadas de beira de campo figuram como elementos chave de reflexão, se assumimos o samba de São Paulo (SP) como patrimônio cultural. Trata-se de referências culturais se realizando entre a vida de bairro e o lugar - campo de várzea.

Tal entendimento, que será o fio condutor do último capítulo desta tese, está embasado, até este momento, a partir dos processos de afinação, dos "desenhos" de tamborim

e terceiras, bem como das batidas de caixa. Prossigo nessa interpretação, de modo a embasá-lo com maior densidade, partindo para o último dos comportamentos musicais tratados nesse tópico: **a condução.** Segundo Mestrinel (2018, p.106 grifo meu):

> Algumas levadas de samba atuam no sentido de conduzir o movimento da estrutura rítmica através da articulação sonora das pulsações elementares – ou "subdivisões" do beat. Geralmente tocadas em instrumentos agudos, as levadas de condução podem ser chamadas de batidas carreteiras, com sentido análogo ao de conduzir: "carregar".

As batidas de condução já foram mencionadas em momentos anteriores deste tópico, dei enfoque ao tamborim e à caixa. Isso decorre do fato de tais instrumentos alternarem momentos de base e de condução em suas batidas. Quando assumem o padrão da condução, a batida se faz contínua, com um mesmo número de golpes a cada divisão de tempo do ciclo, o que pode ser identificado retornando à figura 33, nas linhas do tamborim e também do ganzá (chocalho), instrumento que também apresenta comportamento carreteiro. Comparando-se tais linhas com aquelas que se referem à marcação (surdos de 1ª e 2ª) é possível verificar que cada tempo da marcação (indicado pela figura rítmica semínima), corresponde a 4 subdivisões deste mesmo intervalo de tempo (indicado pelas semicolcheias). Tal subdivisão, recorrente e peculiar nas formas de expressão do samba, corresponde ao comportamento carreteiro. Se estendermos a comparação, entre as linhas dos ganzás, tamborins e as demais, a partir da figura 33, fica explícito que as batidas carreteiras envolvem a totalidade dos golpes, ou seja, "[...] as notas das batidas de base e de marcação coincidem com algum ponto dela". (MESTRINEL, 2018, p.111)

Os ganzás (chocalhos) são os naipes que assumem tal comportamento pelo período mais alongado. As variações se relacionam apenas às pausas e acentos. Já os tamborins e as caixas, como foi dito, alternam (ou articulam) batidas carreteiras com outros comportamentos. Ademais, o repinique, também exerce função carreteira numa bateria, quando tocada sua batida "padrão", ou seja, contínua, alternando golpes com a baqueta e com a mão esquerda. No entanto, este instrumento de sonoridade aguda, conhecido popularmente como o responsável por "chamar" ou "subir" o samba, em geral é aquele em que se tocam os arranjos mais virtuosos, executados individualmente ou em conjunto: "[...] o repinique possui grande liberdade interpretativa e alguns ritmistas que tocam este instrumento executam recorrentemente variações da batida, utilizando diferentes acentos, tocando desenhos rítmicos sincopados (suspensos)" (MESTRINEL, 2018, p. 125-126).

Deste modo, o repinique se junta ao tamborim e às caixas, permeando entre comportamentos de base e de condução. Sua especificidade, contudo, concerne à responsabilidade de introduzir arranjos mais virtuosos, "floreados", que muitas vezes se desdobram quando ocorrem breques totais da bateria, aumentando a "responsa" do batuqueiro/ritmista. É no repinique, também, que se realizam os arranjos que marcam o retorno dos breques e bossas, temas do tópico a seguir.

Antes de encaminhá-lo, enfatizo que, no âmbito dos comportamentos carreteiros, há poucas diferenças entre as batucadas de escolas de samba e de beira de campo. Como se trata de uma batida contínua, com poucas variações (apenas nos acentos), a especificidade do arranjo de beira de campo se dá, apenas, em relação à definição do momento das pausas. Nas etnografias realizadas, foi verificado que tais momentos sempre ocorrem nas viradas e/ou após os refrões. Trata-se de um padrão típico, também realizado nas escolas de samba, porém, nesse caso, há diretores de naipe que sinalizam tal pausa por meio de gestos ou contagem. Já na beira de campo, é mais um processo de livre realização do batuqueiro/ritmista, garantindo, contudo, que o samba não vai "atravessar".

3.3.5. Convenções

Do amplo repertório de sambas-enredo que permeiam as performances das batucadas de beira de campo, arrisco dizer, a partir das etnografias realizadas na Zona Noroeste, que os sambas da Escola Camisa Verde e Branco são os mais recorrentes, principalmente os de 1982, 1988 e 1991. Num dos momentos de incursão dessa pesquisa, ainda no primeiro ano de seu curso, ouvia um desses sambas (o de 1991, chamado "Combustível da Ilusão"), ecoar no campo do Jardim Regina, com a batucada completa tocando. Quando as vozes em coro alcançaram o momento do refrão principal, que abre o samba, identifiquei um arranjo rítmico executado por todos os batuqueiros/ritmistas: era, em síntese, um "diálogo" de "perguntas" dos naipes leves, então "respondidas" pelos pesados, por duas vezes consecutivas, até que entrava o repinique, executando três pequenos floreios, também respondidos pelos naipes pesados. Por fim, uma subida padrão de repinique (comportamento de base, com muitos golpes suspensos) e, então, a batucada engrenava novamente, com cada naipe assumindo seu comportamento musical, conforme citado no tópico anterior.

Todo o percurso do arranjo foi acompanhado pelo coro, talvez um pouco mais tímido e menos intenso diante da dificuldade do arranjo. Era o mesmo arranjo que o Camisa Verde "levou" para a Avenida, naquele ano, em 1991, comandado pelo Mestre Neno.

Da mesma maneira que, no tópico anterior, mencionei o fazer musical que envolve os tamborins, terceiras e caixas da várzea como potenciais para se pensar o samba na beira de campo como processo de reprodução e ressignificação, ou seja, como uma realização continuamente renovada pelas memórias de batuqueiros/ritmistas, destaco, no presente momento, os arranjos musicais como este supracitado. Arranjos que, no "mundo do samba", são reconhecidos como breques, bossas, viradas e até mesmo "paradinhas". No áudio 9, (⏭)[121] compartilho um desses arranjos, executado pelos batuqueiros/ritmistas do The Wailers enquanto cantavam o samba do Rosas de Ouro (1992).

Torna-se temerário precisar o uso de tais denominações populares. Um breque pressupõe, evidentemente, uma pausa total da batucada. No entanto, raras vezes um breque é executado apenas para o efeito da pausa. Majoritariamente, os breques abrem espaço para arranjos entre os instrumentos, que são criados em consonância com a forma musical do samba-enredo. Esses arranjos, que podem ter duração alongada, são tratados como convenções do ritmo, por Mestrinel (2018). Com esse termo, o autor designa os breques, mais curtos e simples, bem como os mais alongados e virtuosos, que também são chamados especificamente de "bossas" (longa convenção, assim denominada no Rio de Janeiro e, recentemente, em São Paulo) ou "paradinhas" (curta convenção). As viradas também são consideradas convenções. Elas são arranjos mais simples, executadas majoritariamente após os refrões do samba, marcando uma breve pausa com posterior retomada, nem sempre com batucada completa. As mais recorrentes viradas, por exemplo, são aquelas em que a batucada vem completa e, após a convenção, retoma sem os naipes leves.

Enquanto nas escolas de samba as convenções são, inexoravelmente, coordenadas por mestres e diretores de bateria, na beira de campo o processo, que requer certa concentração e acuidade do batuqueiro/ritmista, ocorre a partir de um conjunto de pequenos sinais e gestos.

O mais proeminente deles, sem dúvida, é o da troca de olhares. Como muito já se enfatizou nessa tese, as batucadas varzeanas são realizadas por quem tem vivência no mundo do samba e, portanto, determinado samba "lançado" na batucada, no momento da performance, mobiliza diversos conteúdos das memórias daquele carnaval. Dentre eles, um conteúdo sonoro e prático, relacionado ao arranjo rítmico. Quando começa a tocar determinado samba, todos esses conteúdos são postos à baila, em diálogo. Um deles é o breque que "foi pra avenida". O executarem suas respectivas batidas, durante o fazer musical, os batuqueiros/ritmistas preparam-se para o breque que vem. Preparo do corpo, com um breve

[121] Áudio 9 – disponível em:
https://drive.google.com/file/d/1p1JTVefLSk1Zl99jiRv_TUwMM3qcukN1/view?usp=sharing

ajuste de postura, baquetas e talabartes. Preparo da mente, expresso pela concentração, pela fisionomia atenciosa. Apenas algumas trocas de olhares para ratificar os mais desatentos, esquecidos ou novatos, do arranjo que virá. E, coletivamente, o breque se realiza.

O momento das convenções sempre foi, ao longo das etnografias, aquele em que notei maiores tensões nas performances batuqueiras de beira de campo. Tensão pelo momento do breque, e tensão ainda maior, após o breque, obviamente quando ocorre algum equívoco, e o samba cruza. Não foram poucas as vezes que pude apreender críticas nesse momento, com batuqueiros/ritmistas questionando a realização das convenções. "Para que isso? Vira de 2 e já era! – exclamou um batuqueiro/ritmista do Wailers, após um pequeno desencontro da batucada, durante um breque, fazendo alusão à virada mais simples e recorrente do samba-enredo.

O modo como se realizam as convenções é também um dos poucos momentos em que se personificam lideranças mais explícitas nas batucadas de beira de campo. Em algumas ocasiões pude notar que as trocas de olhares e posturas deram lugares a gestos mais enfáticos com as mãos, gritos e, por vezes, contatos físicos de "alerta" aos batuqueiros/ritmistas mais desatentos. Essa prática não conflui, entretanto, para a figura de mestres e diretores. Ao menos não de modo contínuo e sim, pontual.

As convenções na beira de campo aderem à interpretação supracitada acerca dos improvisos, da diversidade e da criatividade que envolve as batidas de cada naipe, como um processo imbricado ao legado da vida de bairro e sua contemporaneidade, à mobilidade urbana, à realização das referências culturais nos lugares do futebol popular. Executar tais convenções exige um conjunto de saberes, oriundo de uma escuta apurada do mundo samba, como batuqueiro/ritmista ou apreciador. Noutros termos, é preciso ter feito muita batucada, frequentado muitas quadras de escolas de samba, escutados muito discos de samba-enredo e assistido, presencialmente ou pela televisão, muitos desfiles carnavalescos para possuir tal familiaridade e desenvoltura no fazer musical coletivo durante as convenções. É preciso ter frequentado muito campo de várzea para isso.

Encerro este tópico destacando o samba da Mocidade Alegre, de 1980, em que a forma musical dos primeiros versos deixa uma lacuna nas vozes, um momento do ciclo em que tocam apenas instrumentos melódicos e a bateria. Naquele ano, a bateria da Mocidade "ocupava" esse espaço sonoro executando uma convenção simples, porém impactante. Quatro golpes sequenciais, em uníssono, por duas vezes consecutivas, sendo cada sequência equivalente a um intervalo de tempo (forte e fraco) da marcação. Noutros termos, oito colcheias executadas por todos os naipes simultaneamente. Ouvi esse samba, de 1980, em

diversas ocasiões dessa pesquisa, na beira do campo de várzea. Ouvi em inúmeros finais de semana de minha infância. Em *todas* elas, a *mesma convenção* foi realizada. É dessa maneira que as referências culturais se realizam, articulando lugares, formas de expressão e saberes, entre a memória e o contemporâneo. É assim que saberes são preservados.

3.3.6. "Aqui é samba antigo!" Um repertório de clássicos do samba - enredo

A frase que inaugura esse tópico foi pronunciada por Claudio, caixeiro da batucada do Praça F.C. (Pirituba), ao término de uma partida, em janeiro de 2019. Na ocasião, havia iniciado um diálogo com Claudio e Niltão, o "repiniqueiro" do grupo, sobre o samba de São Paulo, a várzea e os propósitos desta pesquisa.

Transcorridas algumas conversas, que inclusive possibilitaram registros posteriores junto à referida batucada, a troca de ideias chegou num ponto de grande relevância para essa tese, que perpassou a busca por pistas em todas as etnografias – o repertório de sambas-enredo. Compartilhei com os dois batuqueiros/ritmistas o elenco de sambas-enredo que havia escutado naquela manhã, ao longo do jogo. Um conjunto de sambas que eles haviam ajudado a cantar, horas atrás, trazendo contornos melódicos aos diversos arranjos rítmicos que ali se desdobraram, por meio da voz. Questionei: qual seria a inspiração para esses sambas? Porque este elenco, e não outros? Essa "lista" seria recorrente, sempre cantada?

Antes de formularem as respostas e seus argumentos, Cláudio e Niltão buscaram, primeiramente, situar a reflexão. De algum modo, apresentaram um panorama daquilo que havia sido questionado. "Aqui é samba antigo!" – afirmou Claudio. "A gente canta mesmo!" – complementou Niltão. (Claudio e Niltão, entrevista realizada por Alberto Luiz dos Santos, 2019)

O "cantar samba antigo", elucidado pelos varzeanos nesse caso, constitui um elemento central do fazer musical e da performance das batucadas de beira de campo. Ainda que, do ponto de vista do ritmo, elas possuam um conjunto relevante de peculiaridades, abordadas no tópico anterior, é possível afirmar que, nesses grupos de percussão, as nuances rítmicas têm como referência o coro - canto coletivo - destes sambas passados. Trata-se de um elemento da batucada varzeano que já foi abordado em diversos momentos dessa tese, sendo parte de suas formulações iniciais. Em suma, para compreender uma batucada de beira de campo é necessário reconhecer a existência de um repertório de sambas "clássicos" – assim chamados popularmente – que pairam na memória de batuqueiros/ritmistas, retornando à "boca do povo" a cada fim de semana varzeano. Sambas que levaram títulos do carnaval paulistano.

Sambas que, mesmo sem tal mérito, levantaram a São João, a Tiradentes ou o Anhembi. Sambas clássicos por aclamação, a partir dos quais se desenvolve, ciclicamente, os arranjos de pedais, as convenções e os diversos comportamentos musicais dos naipes que envolvem as referidas batucadas, conforme supracitado. No áudio 10 (⏭)[122], compartilho um pedal da Batucada do Praça FC, cantando o samba do Camisa Verde e Branco (1988)

O/a leitor/a dessa tese já teve contato com os sambas mais recorrentes, ao longo do texto. Versos desses sambas foram mobilizados, inclusive, para elucidar temas e processos de maior enfoque nessa pesquisa. Destaco, a seguir, uma tabela-síntese dos sambas que escutei com maior recorrência na beira de campo desde o início dessa pesquisa. Uma lista oriunda das incursões e etnografias, que sinaliza algumas tendências da aclamação supracitada, tendo como recorte os campos da região Noroeste de São Paulo, entre 2016 e 2019.

Tabela 7: Sambas-enredo cantados com maior recorrência

Escola de Samba	Ano	Samba - Enredo	Batucada
Camisa Verde e Branco	1977	Nairainã, a Alvorada dos pássaros	Praça F.C. Inajar de Souza
Camisa Verde e Branco	1982	Negros Maravilhosos, Mutuo Mundo Kitoko.	Praça FC EC Comercial
Camisa Verde e Branco	1988	Boa noite São Paulo	Praça F.C. The Wailers FC
Camisa Verde e Branco	1991	Combustível da Ilusão	Praça F.C. Inajar de Souza
Mocidade Alegre	1980	Embaixada de Bambas e Samba- A Festa do Povo	EC Comercial The Wailers FC
Mocidade Alegre	1981	Visungo, Canto de Riqueza	EC Comercial
Nenê de Vila Matilde	1982	Palmares, Raíz da Liberdade	Praça F.C. Inajar de Souza The Wailers FC
Nenê de Vila Matilde	1983	Meu gosto abraçado à ilusão	Praça FC The Wailers FC
Unidos do Peruche	1985	Água Cristalina	EC Comercial The Wailers FC
Rosas de Ouro	1992	Non dvcor dvco – qual a minha cara?	The Wailers FC

Fonte e Organização: Alberto Luiz dos Santos (2020)

Sobre esta tabela, enfatizo que não se trata de um elenco restrito, encerrado em si mesmo, e sim da identificação de recorrências. No curso das etnografias listadas no início deste capítulo, as quatro batucadas que figuram na tabela também cantaram outros sambas em

[122] Áudio 10 – disponível em: https://drive.google.com/file/d/1pPtgcVTK1MwKCCjCBetIzChO2tUfxTsc/view?usp=sharing

diversos momentos, inclusive do carnaval carioca, de blocos locais e escolas de samba dos grupos de acesso. O que busquei com essa tabela, na chave das pistas oriundas do exercício etnográfico, foi identificar os sambas e as respectivas escolas que mais inspiram tais expressões de canto coletivo, relacionando-as ao elenco de quatro batucadas de beira de campo que balizaram as análises desta pesquisa. Tal identificação deriva de um olhar de perto e de dentro (MAGNANI, 2012), qualitativo, não sendo, portanto, fruto de uma mera enumeração. Em suma, sugerindo a leitura da tabela-síntese, pode-se dizer que, em jogo do Praça FC, por exemplo, não faltará samba do Camisa Verde na beira de campo. Se o jogo for do "Galo" (EC Comercial), certamente teremos clássicos da Mocidade, e assim por diante, entrelaçando memórias do carnaval paulistano.

A identificação deste repertório me leva a desdobrar três questões de maior enfoque para esse tópico. A primeira delas concerne à diferença entre batucadas de beira de campo e batucadas de torcidas na várzea paulistana. Dedicarei algumas reflexões sobre a estética torcedora e os modos de torcer na várzea (SANTOS, 2017) no segmento desse capítulo. Por ora, cabe dar um primeiro passo dessa reflexão demarcando que na performance das batucadas de beira de campo, como as quatro listadas na Tabela 6, os "gritos de torcida" são raridade e, na maioria das ocasiões, inexistem. Conforme havia sido pontuado já na Introdução desta tese, o que "pega" é samba antigo, é samba-enredo.

Os cânticos de arquibancada, como aqueles que foram citados na seção sobre as sonoridades varzeanas e tantos outros que reverberam nos estádios e campos do futebol brasileiro (tanto profissional, quanto amador), não fazem parte do repertório que se desdobra na forma de expressão do samba analisada por esta tese. Essa foi, inclusive, uma das respostas dadas por Claudio e Niltão sobre as questões citadas no início deste tópico. Essa "fronteira" relativa à performance de torcedores/batuqueiros/ritmistas varzeanos, ou seja, a diferenciação entre as batucadas que cantam samba-enredo (batucadas de beira de campo) e as batucadas que cantam melodias para apoiar os times, os "gritos de torcida" (que aqui chamarei de "batucadas torcedoras") foi identificada e problematizada por Claudio e Niltão, assim como foi apreendida em muitas outras incursões e etnografias.

"Ao invés de fazer samba, os caras pensam que tão no estádio" - ponderou Edgar, um dos presentes na roda de conversa realizada junto aos batuqueiros/ritmistas do The Wailers F.C. quando se mencionou sobre as batucadas de outros times, que se dedicam aos gritos de torcida. Edgar e os demais presentes, como Tavinho e Eduardo, todos batuqueiros/ritmistas com passagem por diversas escolas de samba, enfatizaram que a batucada do Wailers não gosta de tal postura, aludindo, inclusive, que os gritos de torcida comprometem o ritmo. De

fato, nas três ocasiões em que acompanhei jogos deste time, tais gritos praticamente não foram ouvidos, apenas em pequenos intervalos de tempo, após celebrar um gol, ou uma vitória. Após isso, logo se retomava o repertório de sambas-enredo.

Outra situação elucidativa desta diferenciação foi vivenciada junto à torcida do E.C. Comercial de Pirituba, em 2017. Ocorreu quando um grupo de jovens torcedores do Comercial se aproximou da batucada, entoando gritos de "lêlêo...lêlêo...lêlêo... Galo!" (apelido do time). A princípio, uma atitude de incentivo, embasada numa melodia que é sucesso histórico no repertório das arquibancadas brasileiras. No entanto, naquele momento se deu um impasse, pois a batucada estava permeando sambas da Mocidade, Nenê e Peruche, como é recorrente na batucada do Galo. Entre um samba e outro, a tentativa de "inflamar" a arquibancada com um grito de torcida, defendida pelo grupo de jovens torcedores, "não vingou". Em suma, foi esvaziada. À luz da proposta interpretativa de Geertz, o que mais chama atenção, sobre o "impasse" em questão, é o significado que se transmite. O grupo de jovens torcedores não queria relembrar carnavais, ou nem mesmo conhecia os sambas-enredo que estavam sendo cantados. A partir da interpretação do ato simbólico, entendo que o objetivo dos jovens era "empurrar" o time, alcançar uma virada, ou reerguer-se depois de um gol tomado. Ao passo que os membros da batucada, entre uma convenção e outra, atentos aos seus respectivos fazeres musicais, talvez nem mesmo soubessem o resultado ou o andamento do jogo. Eram intenções, práticas e processos de significação distintos, sendo que o fazer samba-enredo (cantar e tocar), prevaleceu.

Com base nesses exemplos enfatizo mais um elemento das batucadas de beira de campo que me leva a pensar em singularidades dessa forma de expressão. De nenhum modo, essa perspectiva visa atribuir algum sentido pejorativo às "batucadas torcedoras". Estas se remetem, inclusive, a um conjunto de práticas e significados ligados ao torcer, que fazem multiplicar processos de valoração e realização de referências culturais nos campos varzeanos, do mesmo modo que as demais dinâmicas analisadas. No entanto, a forma de se fazer samba que se analisa nessa pesquisa traz, nas suas vozes em coro, uma seleção de sambas-enredos antigos que mobiliza todo um conjunto de comportamentos musicais, convenções e instrumentação características. Avivando e ressignificando antigos carnavais. "É o que a gente gosta!" – como disse um batuqueiro/ritmistas de beira de campo.

Retomo uma informação significativa, já mencionada brevemente, mas que merece enfoque: esse gosto pelo samba-enredo é, atualmente, minoritário nos campos de várzea. Tomando-se um ponto de vista amostral, a partir do conjunto de todas as etnografias realizadas nessa pesquisa, o samba e as batucadas estiveram presentes nos campos de várzea

em todas as incursões e etnografias, seja essa informação cedida a partir de entrevistas, respostas a questões semi-estruturadas ou, simplesmente, a partir das observações, conversas e diálogos. Contudo, essa onipresença de sambas e batucadas na várzea se dá, majoritariamente, na forma musical dos gritos de torcida, das "batucadas torcedoras", cujo fazer musical, instrumentação e comportamentos musicais não foram analisados por essa tese. Considerando o mesmo recurso amostral, entre os campos e times que essa pesquisa buscou contato, na região noroeste, foram quatro os agrupamentos que apresentaram o fazer musical e a performance centrados nos sambas antigos e nos arranjos rítmicos citados no tópico anterior. São eles, as batucadas do Praça F.C. (Pirituba), The Wailers F.C. (Brasilândia), E.C. Comercial (Pirituba) e Inajar de Souza (Divineia - Vila Nova Cachoeirinha). Assim, justifico as recorrentes menções a tais batucadas e destaco que, evidentemente, esse elenco seria mais numeroso se a pesquisa tivesse abarcado outras regiões da metrópole em seu recorte ou mesmo outros campos da própria região Noroeste.

Esse levantamento de quatro batucadas não se pretende conclusivo ou preciso. Trata-se, antes disso, de um elenco para situar uma tendência. Se a reflexão desta pesquisa engendra o samba à seara do patrimônio cultural, da valoração de bens e realização de referências culturais, destaco que essa tendência inequívoca e notória - de crescimento e predominância das batucadas torcedoras, na várzea - é um processo que merece atenção. Quais dinâmicas justificam essa tendência se, como apresentei no capítulo 2, os sambas-enredo, o carnaval e o futebol varzeano sempre estiveram tão atrelados historicamente? Porque os gritos de torcida possuem, hoje, maior fluidez do que os sambas antigos? Buscarei desenvolver essa questão no último tópico deste capítulo, bem como no capítulo final.

Abordada essa diferenciação, passo à segunda questão pela qual interpreto os sambas-enredo antigos que pululam nas vozes de beira de campo: trata-se da vida de bairro na periferia e dos conteúdos culturais que se desdobram a partir dos lugares do futebol popular. Trata-se de considerar o repertório de sambas enunciado na tabela 8 de modo articulado, em consonância com os comportamentos musicais e as convenções rítmicas citadas nos tópicos anteriores, para compreender elucidar, com mais elementos, o modo como a vida de bairro e a mobilidade na metrópole se revelam nas batucadas de beira de campo. Assim como os arranjos rítmicos supracitados expressam uma articulação de vivências e memórias no "mundo do samba", ressignificados na beira de campo, o repertório de sambas antigos também se insere nessa intricada trama. Fato é que, mesmo existindo um elenco geral de sambas aclamados, cantados na várzea da região Noroeste pelas batucadas dos times supracitados, cada uma delas, em seus deslocamentos, leva consigo um repertório de

inspirações mais pronunciado, mais recorrente. Os sambas do Rosas no coro do Wailers, os sambas do Camisa, no coro do Praça e os sambas da Mocidade, no coro do Comercial sinalizam esse tendência, que permite pensar nas geografias do samba, ou, mais precisamente, nas territorialidades do samba, como trata Dozena (2012), permeando, nesse caso, os limiares entre campo de várzea, as passarelas do samba e as escolas de samba nos bairros.

Nesse sentido, a interpretação permite sinalizar que, nos campos espraiados por demais regiões da metrópole, tal repertório se diferencia, na esteira das influências que as escolas de samba desdobram na vida de bairro. Tal diferenciação de repertório, no entanto, não é meramente uma justaposição territorial e sim a revelação de processos socioespaciais variados, destacadamente, a mobilidade urbana da população negra, que historicamente realiza tal manifestação da cultura popular. Assim, nota-se como sambas consagrados em escolas da região Leste ou Oeste, como a Nenê de Vila Matilde e a Camisa Verde e Branco, são cantados, também, nos campos da região Noroeste.

Por fim, das três vias de análise propostas para este tópico, apresento a última delas a partir dos seguintes questionamentos: Quem são os sujeitos que balizam o canto durante a performance destas batucadas? Ou seja, como se dá a condução e a assunção da postura de cantar, de "lançar" os sambas na batucada?

Valho-me de uma vivência pessoal recorrente para tratar esse tema, como batuqueiro e entusiasta do carnaval de São Paulo. Já no último semestre dessa pesquisa, em janeiro de 2020, presenciei, como faço todos os anos, as noites de ensaios técnicos das escolas de samba no Anhembi. Trata-se de um conjunto de desfiles não oficiais que as escolas fazem como treinos para o espetáculo final, com a peculiaridade de que, nessas noites, os foliões não estão fantasiados, nem mesmo passando pelo crivo dos jurados. Noites abertas do carnaval, assim como os portões do Anhembi. Noites de carnaval espetáculo, em sua versão mais gratuita e popular, sempre atraindo milhares de pessoas. Na referida ocasião, que ganhou a alcunha de "noite dos quarenta títulos"[123], aguardava o início do desfile da Camisa Verde e Branco com amigas e amigos, quando me encontrei com um parceiro de batucada, dos anos em que desfilei na Nenê de Vila Matilde. Conversando com Nenê[124], perguntei sobre os preparativos para o desfile da "Vila", que seria o seguinte. O caixeiro, mesmo entusiasmado, respondeu

[123] Por organização da Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo (SP), essa noite reuniu os ensaios de Nenê de Vila Matilde, Camisa Verde e Branco, Vai-Vai e Unidos do Peruche, as maiores campeãs do carnaval paulistano. Nenhuma delas figurava no Grupo Especial em 2020, todas no Acesso, sinalizando as contradições entre o carnaval espetacular e as escolas de samba mais tradicionais da cidade.

[124] "Nenê", nesse parágrafo, refere-se a um caixeiro da Bateria de Bamba, responsável, inclusive, pelos pedais da Escola quando vai iniciar o desfile. Não se trata de Alberto Alves da Silva, fundador e presidente da Escola por muitos décadas, que faleceu no ano de 2010.

com algum lamento, que naquela noite não haveria a "resenha de samba enredo". "Falei com os caras, mas não deu certo... Era pra gente estar cantando samba agora!"

"Nenê" se remeteu a uma prática que, mesmo ausente naquela ocasião, é recorrente entre uma parcela dos batuqueiros/ritmistas da "Bateria de Bamba", da escola da zona leste. Reunidos na quadra, na praça defronte, nos bares e noutras ocasiões específicas, como os ensaios técnicos, a "resenha de samba enredo" guarda relações com a performance das batucadas de beira de campo que aqui se trata. É um agrupamento que, dentre a ampla gama de ritmistas, reúne aqueles que gostam de cantar. Que assumem o canto responsorial: lembrar um samba, adequar o tom e conduzi-lo até o fim, independente da intensidade do coro que o acompanha. Processo em que a "responsa" se alterna, a cada samba.

Se numa batucada tradicional, como a da Nenê, o canto responsorial pode ser identificado na chave de agrupamentos menores (no caso, a "resenha de samba enredo"), nas batucadas de beira de campo não ocorre diferente. O coro é, de fato, coletivo. Mas como as etnografias puderam evidenciar, existem aqueles destaques na afinação da voz, na entonação dos "cacos", na capacidade de rememorar sambas e propor ao grupo uma sequência que pode dar a impressão de ser aleatória. Porém, interpretando esse encadeamento, pode-se perceber que se trata de um repertório que, como coloca Bosi (1979), revela o modo como a memória é elaborada a partir do diálogo entre as experiências vividas e os processos presentes.

Lembro-me de um frequentador dos jogos de várzea da região Noroeste, sempre presente nos jogos do Comercial, Praça, XI Garotos e outros times da região, que eu acompanhava com minha família e amigos durante a infância. "Pombinha", também frequentador da Escola de Samba Camisa Verde e Branco, sempre estava junto à batucada, porém nunca vestia uma peça. Sem instrumentos de percussão, ele sempre somava na voz, como um exímio intérprete dos sambas. Já nas etnografias desta pesquisa, pude rever com Pombinha, dividindo espaço com outros "intérpretes da beira de campo", durante a performance da batucada do Praça FC.

Outro exemplo de "intérprete da beira da beira de campo", com costume de assumir o canto responsorial, é Edgar, do The Wailers da Brasilândia. Em trecho de entrevista Edgar expressa essa articulação significativa de repertórios:

> Sobre os sambas enredo que eu escolho, o negócio vem do coração assim sabe. Aleatoriamente aquele samba que mais marcou para nossa época. Aquele que mais a gente gosta. Que geralmente são os sambas do Camisa, Rosas de Ouro, que é meu pavilhão, certo? Nunca vou esquecer, todos os títulos que o Rosas tem eu participei. Vários do Camisa... Nenê de Vila Matilde a gente adora. Peruche... Vai-Vai... Então é uma coisa assim que vem do coração e a rapaziada já tá acostumada, entendeu?

> Não adianta eu cantar um samba lindo que ganhou não sei o quê lá no Rio de Janeiro, sendo que minha bateria não vai saber me acompanhar. Você vê, "nóis" é sem instrumento, é sem frescura, é no gogó! Certo? (Edgar, entrevistado por Alberto Luiz dos Santos, 2020)

Esses cantores, alguns com passagens pelas alas de compositores e pelos "times de canto" oficiais de escolas de samba de São Paulo, têm nos lugares do futebol popular o berço de suas práticas musicais. Ou seja, o "berço do futebol", para eles, tem outro desdobramento. Um berço carregado de trocas, de memórias imbricadas. Onde seus modos de "puxar" samba-enredo foram se desenvolvendo e se tornando capazes de confluir no coro, "guiando" as demais vozes em comunhão. Trata-se do canto responsorial se desdobrando na beira de campo e a várzea formando, também, intérpretes.

Encerro este tópico fazendo menção a uma etnografia realizada em janeiro de 2019, no já citado campo do Vila Izabel, de Osasco, onde fui apresentado a Santaninha, um dos grandes compositores do carnaval de São Paulo.

Figura 36: Santaninha acompanhando a Batucada do Praça FC (Pirituba)

Fonte: Alberto Luiz dos Santos (janeiro - 2019)

Intérprete e compositor, Santaninha reside na baixada santista e é um dos maiores vencedores de concursos de sambas em São Paulo, principalmente na Nenê de Vila Matilde. São, ao todo, onze vitórias, sendo a primeira em 1992 (com o enredo "Luz Divina Luz") e a última em 2011 (com o enredo "*Salis Sapientiae*, uma história do mundo"). Dentre os diversos sambas, em parcerias com intérpretes e compositores como Baby e Rubens

Gordinho, está o samba que marcou o último título da Nenê, "Voei, voei, na Vila aportei, onde me deram a coroa de rei", em 2001. Em suma, Santaninha é considerado um dos grandes compositores da agremiação, que conta em sua história com referências como Armando da Mangueira, Jangada, Paulistinha e Marco Antônio[125].

Na referida ocasião, Santaninha acompanhava o jogo do Praça FC, junto a sua batucada. Desfrutava o domingo, entre um refrão e outro. Junto aos demais intérpretes e ao coro coletivo, cantava sambas de diversas autorias. Entrecruzava seu legado, tão significativo ao samba de São Paulo, com as demais trajetórias ali presentes. O mundo do samba se encontra na várzea, nos lugares do futebol popular. Campos onde se cria e se revive o carnaval paulistano.

3.3.7. Entre o som, o corpo e a memória[126]

> Você está com a sua ancestralidade tudo aqui dentro, gritante. Você começa a ouvir aquele tambor tocando – *tucuticutu* – aquilo começa a aflorar em você. Como você falou: como você sabe que você é sambista e que você quer dançar? Então eu falo: esses tambores (...) eles nos chamam[127].

Maria Helena, ao falar sobre a bateria da Sociedade Rosas de Ouro e, de um modo geral, sobre o samba paulistano, nos dá uma dimensão de como as batucadas de samba, enquanto expressões da música afro-diaspórica, possuem o poder inestimável de mobilizar o corpo. Os *corpos.* Batucadas que, como diz a fundadora da Velha Guarda da Rosas de Ouro, já estão no corpo. Que afloram a cada reencontro com os tambores. Que movimentam sem que se compreenda o motivo. Algo irrefreável. Batucadas internalizadas pelos sentidos, convidando a transformar tudo em movimento. Sempre para um estado mais intenso, pulsante. Vivo. Batucadas convidando ao afloramento de que temos "aqui dentro", quiçá passível de ser interpretado enquanto um significado, porém, sempre, cheio de mistérios, como diz Sodré (2002).

No início desta seção, afirmei que a análise das batucadas de beira de campo se daria a partir de um debate teórico conceitual entorno do fazer musical, da performance e da experiência significativa da batucada, este último com base em Mestrinel (2018). Até aqui, o

---

[125] As informações deste parágrafo foram cedidas por Samuel Silva Pereira (Samuel Bussunda), membro da Ala dos Compositores da Nenê de Vila Matilde.

[126] Um resumo e comunicação oral foram apresentados com esse título no XV Congresso da Sociedade de Etnomusicologia (SIBE), realizado em Oviedo (ESP), em 2018. O trabalho, que compreende o que será apresentado nesse tópico, foi escrito em parceria com Francisco Santana de Assis Mestrinel, pesquisador e amigo de batucada, cuja contribuição para a presente tese é inestimável, como se verifica pelas referências neste seção.

[127] Trecho extraído do documentário "Zeca, o poeta da Casa Verde".

debate enfocou os dois primeiros. Proponho aqui uma entrada mais aprofundada sobre a questão da experiência significativa, tomando como referência o corpo.

Remetendo-me ao debate realizado no capítulo 2 e à questão da sincopa, tratada anteriormente, mobilizo a perspectiva de Sodré (1998, p. 11), ao articular som e corpo a partir dos referenciais das culturas africanas. Segundo o autor:

> O som, cujo tempo ordena o ritmo, é elemento fundamental nas culturas africana. Isto se evidencia, por exemplo, no sistema gêge-nagô ou iorubá, em que o som é condutor de axé, ou seja, o poder ou força de realização, que possibilita o dinamismo da existência. No Brasil, as instituições religiosas gêge-nagôs são guardiãs e transmissoras desse poder que exige a comunicação direta, o contato interpessoal (cara a cara), para a sua transmissão. O som resulta de um processo onde um corpo se faz presente, dinamicamente, em busca de contato com outro corpo, para acionar o axé.

Guardadas as contingências, transformações e diversidade destes referenciais nas vertentes do samba brasileiro, considero que o processo de transmissão coletiva, mobilizador de energia, reverbere nas práticas de batucada, mesmo em contextos "modernos" e urbanos, como os analisados por essa tese. Tocar percussão em conjunto é um permeia consciência, inconsciência e subjetividade. Condutores do axé, da força de realização.

No que concerne às batucadas contemporâneas, ela pode ser elucidado articulando-se o aspecto da sonoridade e da corporeidade da batucada:

> A batucada, enquanto experiência, cria uma rede flexível de interações que conjuga as dimensões individual e coletiva no âmbito musical e corporal. Através do corpo, o ritmo ganha contornos mocionais, numa ação dinâmica em que o som e os movimentos fazem parte da mesma ação; o corpo se move e produz o som, o som reverbera e move o corpo, simultaneamente. Da intersecção entre a corporeidade e a sonoridade da batucada está o ponto chave que caracteriza este tipo de fenômeno. (MESTRINEL, 2018, p.46-47)

Por meio da figura 37, compartilho um fragmento que me parece reveladora dessa relação indissociável entre o som e o corpo em movimento, na prática de batucada. Os fazeres musicais, realizando-se na dimensão do corpo e, a partir dele, expressando-se.

Noutros termos, compreendo a corporeidade da batucada, colocada por Mestrinel (2018), a partir da troca de olhares empreendida pelos dois batuqueiros/ritmistas à esquerda na imagem, combinando com esse gesto alguma convenção dos ganzás que tocavam na ocasião. Compreendo a corporeidade a partir da inclinação "para frente" de seus corpos, elucidando a acentuação peculiar deste naipe carreteiro, junto à marcação dos surdos.

Figura 37: Corpo durante a experiência da batucada

Fonte: Alberto Luiz dos Santos (setembro - 2019)

Na mesma chave, interpreto a inclinação "para trás" do caixeiro no centro da imagem (camisa marrom e boina preta), com olhar para baixo, como se adentrasse em seu instrumento, e, com isso, no ritmo. Também destaco, permeando os elementos da imagem, os ombros encolhidos do surdista de terceira (camisa verde e amarela, boné azul), no momento em que executava uma combinação virtuosa de golpes, constituindo o fraseado do naipe com seu "sotaque" e, de algum modo, recebendo e internalizando a sonoridade do canto proveniente dos dois "intérpretes" da ocasião (camisa verde e amarela, boné amarelo e; blusa verde). A partir destes, inclusive, compreendo a corporeidade da batucada na figura de quem canta: os corpos eretos, as posturas de "responsa", desinibidas, os olhares penetrando a batucada. Ademais, reflito e apreendo a corporeidade da batucada a partir de alguma serenidade demonstrada pelos dois surdistas de marcação (em primeiro plano, blusa branca e óculos e; ao fundo da imagem, com camisa verde e boné preto), estes também com o corpo ereto, postura de quem segura o naipe mais pesado da batucada, de quem realiza golpes de grande força física e, ao mesmo tempo, olhar distante, sinalizando a escuta atenta de quem tem a função de executar os pontos de apoio do ritmo, de quem pode comprometê-lo totalmente com um simples erro. A mesma serenidade que também se verifica no caixeiro ao fundo (camisa branca e preta, boné preto). Por fim, interpreto a corporeidade da batucada pela postura concentrada do batuqueiro/ritmista que tocava repinique (camisa amarela, boné preto), olhando para abaixo, centrado no arranjo virtuoso que chamaria uma bossa ou breque.

Esse conjunto de interpretações, feitas em forma textual a partir de um registro específico, bem como da mobilização de minha própria memória, transcende o momento em si, da imagem registrada. Destaco que tais interpretações são oriundas de um contato alongado com tais movimentos, posturas e estados do corpo, legado das etnografias empreendidas por essa tese e de tantos outros contatos com batucadas, na beira de campo, nas escolas, no carnaval.

Elucidar a corporeidade da batucada por meio das qualificações feitas com base na referida imagem é, portanto, apenas um recurso interpretativo para a forma textual que se exige numa tese. Ela não encerra, certamente, as possibilidades de apreensão do ritmo a partir do corpo (e, obviamente, do inverso). Pelo contrário, o que apresento nos parágrafos acima é, antes de tudo, um exercício elucidativo, uma tentativa, quiçá arriscada, de apreensão da corporeidade da batucada. Na obra em questão, Mestrinel (2018) desenvolve a análise entre som e corpo a partir de recursos metodológicos (*softweres*) capazes de captar movimentos individuais do corpo, permitindo então que o autor dialogue tal captação com os fazeres musicais de cada ritmista. Deste modo, considerando as batucadas que analisou, puderam-se verificar, em consonância, os movimentos do corpo e os comportamentos musicais, relativos a cada naipe. Trata-se de uma análise minuciosa, muito além do que se desenvolve nessa tese.

Do todo modo, guardadas as possibilidades e limites de cada abordagem metodológica, o que proponho destacar é a forma musical como "[...] um modo de significação integrador, isto é, um processo comunicacional onde o sentido é produzido em interação dinâmica com outros sistemas semióticos – gestos, cores, passos, palavras, objetos, crenças, mitos" (SODRÉ, 1998, p.22). Em suma, a realização do tocar-cantar-dançar, sendo este último termo expresso pelos movimentos corporais acima descritos.

Ademais, o debate sobre a corporeidade e a experiência significativa da batucada é relevante, pois suscita um diálogo articulado entre som, corpo, apropriação do espaço e memórias coletivas, temas caros e centrais nessa pesquisa. O excerto a seguir é frutífero para o trato dessas questões:

> Enquanto experiência, a batucada é uma forma expressiva que apresenta *reverberações* simultâneas de diferentes ordens: sonoras, corporais, de saberes, simbólicas. Ela se mostra um fenômeno dinâmico que mobiliza dezenas de corpos através de uma prática coletiva. (MESTRINEL, 2018, p.45 grifo do autor)

Compreende-se, portanto, que estar na batucada e ser a batucada, rompe as fronteiras da individualidade, pelo elo de corpos em movimento. No entendimento dessa pesquisa, há uma intencionalidade (também coletiva) nesse processo, que mobiliza os grupos sociais a

vivenciar tal experiência. Noutros termos, há uma dimensão do querer entre os batuqueiros/ritmistas, envolvendo a intenção de fazer o ritmo - de tocar em si, compartilhando os legados e saberes do mundo do samba - assim como de sentir no corpo essa pujança de nuances, que confluem para a corporeidade da batucada. Dito de outro modo, as intensas reverberações do som no corpo, e seu inverso, atuam como estímulos.

Nesse sentido, a batucada "chama", e, cumpre destacar, o atendimento a esse chamado contém um processo insurgente, relacionado à apropriação do espaço. Retomando-se brevemente o que foi concluído no primeiro capítulo desta tese, cumpre sublinhar que os lugares do futebol popular, com seus múltiplos conteúdos, consagram a insurgência do uso do espaço, principalmente nas periferias da metrópole. Na várzea se desdobram inúmeras práticas baseadas na entrega, na doação voluntária, como as batucadas de beira de campo, que sinalizam processos de significação coletiva, confrontando-se com os imperativos do cotidiano programado. Os espaços de lazer e entretenimento da metrópole, baseados numa troca que não é de saberes, e sim de mercadorias, não concernem, portanto, ao destino que os batuqueiros/ritmistas escolhem aos seus respectivos fins de semana. Tais grupos, por outra via, optam por comungar os conteúdos da vida de bairro, de uma sociabilidade próxima, que demanda, inerentemente, espaço material e simbólico para sua realização. Trata-se de uma das dimensões concretas do vivido destes grupos - o lugar, campo de várzea - atribuído de um sem número de processos de valoração.

Essa demanda, como sabemos, perpassa o conflito entre dominação e apropriação do espaço, ou seja, dos grupos que, de forma programática ou não, desdobram práticas e relações de afetividade e identidade, capazes de transformar o espaço em espaço de uso público, diante de toda a dinâmica de incorporação da área urbanizada de São Paulo, da especulação e da proliferação de vazios urbanos na periferia. Assim, no âmbito dos lugares do futebol popular, a corporeidade da batucada torna-se elemento relevante desse processo.

Em síntese, se os corpos são a batucada, indissociáveis do som, essa imbricação pode ser entendida, também, como apropriação do espaço. Além de se mostrar como forma de expressão singular do samba, o que já mobiliza elementos significativos para se compreender e defender permanência dos campos de várzea na metrópole, as batucadas de beira de campo também proliferam reverberações que criam um espaço simbólico, carregado de reverberações sonoras e corporais, assim como reverberações de saberes, como citou Mestrinel (2018). Em suma, a batucada é a própria apropriação do espaço.

É nesse sentido que, remetendo-me ao título desse tópico, a experiência significativa da batucada, no caso da beira de campo, se entende como articulação do som, do corpo e da

memória. Pois as reverberações destes agrupamentos percussivos varzeanos são expressões de um legado do samba paulistano, de saberes populares e periféricos, pretéritos e contemporâneos, legados, em sua maioria, pelas famílias negras, que se tornam expressão cultural popular por meio do corpo desses batuqueiros/ritmistas e por meio som, com as peculiaridades deste fazer musical, analisadas nos tópicos anteriores. Sendo que, toda essa articulação, adensa os conteúdos simbólicos dos lugares do futebol popular.

O excerto de Sodré (1998, p.21) é expressivo para fundamentar essa proposição: "Todo som que o indivíduo humano emite reafirma a sua condição de ser singular, todo ritmo e que ele adere leva-o a reviver um saber coletivo sobre o tempo, onde não há lugar para a angústia, pois o que advém é a alegria transbordante da atividade, do movimento induzido".

3.4. *Vou levar foguetes e bandeiras, não vai ser de brincadeira, ele vai ser campeão!*

Nessa seção proponho uma breve interpretação das práticas e expressões simbólicas relacionadas às torcidas no futebol de várzea, tomando como mote um trecho do samba "O Campeão", composto pelo sambista Neguinho da Beija Flor, originalmente em 1979.

Reitero que esta pesquisa teve como problemáticas e inquietações iniciais um conjunto de dinâmicas relacionadas ao futebol de várzea, enfocando o samba paulistano enquanto patrimônio imaterial e as batucadas de beira de campo como uma forma de expressão singular do samba de São Paulo. No entanto, no desdobramento da pesquisa, adentrar a outras dimensões práticas e simbólicas do futebol varzeano se mostrou imprescindível, pelo potencial de iluminar questões centrais. Assim, optei por desenvolver uma análise detida ao futebol popular em São Paulo, no bojo de sua urbanização e retomei a questão do jogo futebolístico especificamente varzeano, entre o lúdico e o competitivo, no capítulo 3.

Nessa chave, busco contemplar os processos relacionados às torcidas varzeanas, como uma forma elucidativa de compreender as sociabilidades dos lugares do futebol popular. Tal análise, que será apresentada na presente seção, já foi pontuada por meio algumas entradas prévias nas seções anteriores, uma vez que as expressões simbólicas das torcidas varzeanas dialogam profundamente com a dimensão sonora dos lugares do futebol popular. O soar das arquibancadas e beiras de campo, a partir das práticas torcedoras, é um conteúdo relevante das sonoridades varzeanas. Tais práticas estão bastante associadas às chamadas baterias, ainda que o arranjo rítmico dessas "batucadas torcedoras" seja diferente do realizado pelas batucadas de beira de campo, conforme demarcado na seção anterior.

Nesse sentido, retomo os versos do samba de Neguinho da Beija Flor, música que adentrou ao repertório das torcidas dos grandes clubes profissionais do futebol brasileiro, principalmente entre as décadas de 1980 e 1990, no Rio de Janeiro, em São Paulo e, com menor frequência, em outros Estados. Tornou-se uma referência inequívoca das arquibancadas, transcendendo rivalidades: diversas torcidas entoavam sua melodia, adaptando apenas alguns versos para fazer alusão ao seu próprio time. Até hoje, em momentos de efervescência dos estádios, "O Campeão" cumpre seu papel de base melódica para os "gritos de torcida", juntando-se a demais músicas transformadas em paródias, que conformam um amplo repertório nas arquibancadas brasileiras.

Para além dessa difusão, o verso elencado possui conteúdo elucidativo no sentido das práticas culturais de torcer que ele expressa. Nesse contexto temporal (entre 1980 e 1990), a indústria do futebol superava o contexto de sua mediatização para adentrar o de empresarização do esporte. Do ponto de vista da arquibancada, ambos significaram o esvaziamento gradativo dos estádios de futebol, na esteira dos modelos cada vez mais sofisticados de capitalização do esporte (centrados na televisão e nas mídias) e da majoração dos ingressos. Aquele passado em que estádios com grande capacidade estavam sempre "lotados", relativo às décadas de 1960 e 70 perdia espaço para o futebol empresarial, que por sua vez imprimia, gradativamente, suas estratégias para a arquibancada (SIMÕES, 2017).

É justamente desse passado de estádios lotados (décadas de 1960 e 70) e das transformações seguidas posteriormente (nos setores populares, durante as décadas de 1980 e 90), que se legou um conjunto de práticas culturais torcedoras que confluíram para o que pode ser sintetizado como estéticas e conteúdos das torcidas brasileiras: foguetes e bandeiras, como no verso citado, somavam-se às batucadas, charangas, papel picado, faixas, "bandeirões", bandeiras de mastro, entre outros elementos que foram conformando alguns aspectos inconfundíveis da festa torcedora no Brasil, sem entrar aqui em especificidades regionais. Esses elementos também ganharam incremento progressivo de pirotecnias e fogos de artifício, como sinalizadores e bombas de fumaça.

É inegável que tais estéticas e conteúdos se difundiram, em grande parte, a partir das torcidas organizadas dos clubes de futebol profissional, que emergiram após o final da década de 1960 e, até hoje, engendram-se às dinâmicas do esporte. No entanto, em linhas gerais, pode-se afirmar que o "torcedor comum brasileiro"[128] também se identifica com tais elementos relacionados às organizadas e, em sua prática torcedora, os reproduz quando vai ao estádio.

[128] Trata-se de uma designação generalista, difundida principalmente pela mídia, que busca distinguir o torcedor organizado daquele que não pertence a nenhuma torcida.

Noutros termos, se a presença das torcidas organizadas no Brasil ainda guarda um amplo conjunto de polêmicas e ponderações - não apenas entre mídias, diretorias, confederação e federações, mas também entre os próprios "torcedores comuns" -, não há como negar que tais organizações sociais exercem um papel relevante - porém *não exclusivo* - no que tange à festa na arquibancada brasileira. E, com isso, normalmente acabam por envolver todo o público dos estádios com seu "modo de torcer", permeado pelos elementos supracitados, seja nos 90 minutos (para quem se dispõe a acompanhar o jogo junto às organizadas) ou em determinados lampejos de tempo (para quem busca outros setores dos estádios).

Retomando a periodização proposta, se a entrada dos anos 90 encaminhou, gradativamente, um cenário adverso para a festa torcedora na arquibancada, a "modernização" do futebol - termo cravado e defendido por setores da mídia, empresários, patrocinadores, investidores e diretorias, visando a progressiva capitalização do esporte - viria a condenar ainda mais as práticas torcedoras supracitadas após os anos 2000. Contemporaneamente, após a Copa do Mundo 2014, com a construção de mais de uma dezena de Arenas "padrão FIFA" no Brasil (bem como dos diversos estádios que foram destruídos para sua posterior reconstrução, adequando-se ao modelo de Arena), o cenário tornou-se praticamente proibitivo: os ingressos são ainda mais caros e as arquibancadas, em si, são cada vez mais rarefeitas. Permeado por cadeiras de plástico, o futebol plastificado que tratou Simões (2017), consolida-se não apenas enquanto espetáculo do jogo, mas também enquanto espetáculo do torcer: um torcer "comportado", "adequado", "seguro", permeado pelo consumo e pelas representações, conforme tratado no primeiro capítulo.

O futebol moderno, no entanto, guarda tensões, ponderações e, como aludem os próprios torcedores (principalmente organizados), guarda muitas resistências. A postura proibitiva em relação à festa popular que historicamente permeia as arquibancadas brasileiras tem revelado movimentos contrários. A cada ano, multiplicam-se os posicionamentos de torcedores (torcidas organizadas, associações, coletivos torcedores), que questionam e rechaçam as determinações do futebol moderno.

Trata-se de uma discussão densa sobre a qual há uma vasta bibliografia dedicada. O modelo de Arena seria o fim da festa na arquibancada no Brasil? Ou é justamente esse papel impositivo, exercido por um conjunto restrito de "poderes" no futebol profissional que, dialeticamente, fará emergir novas culturas torcedoras, como trata Simões (2017), nos fazendo superar a noção de que o torcedor é um cliente?

Não há intenção de aprofundar tal debate nessa pesquisa[129]. As questões são colocadas para, iluminar o que se verifica nas arquibancadas e beiras de campo varzeanas em São Paulo (SP), ou seja, o fato de que a várzea tem sido progressivamente permeada por práticas torcedoras que, em termos de suas estéticas e conteúdos, são inspiradas nas torcidas organizadas dos times profissionais. Dito de outro modo, a torcida varzeana apresenta uma tendência de expressar justamente aquela festa que se tornou rarefeita nos estádios e arenas, por ser perseguida de diversas maneiras.

Importante demarcar que tal interdição é consolidada, sobretudo, na questão da renda, pelo fato de que o espetáculo do futebol profissional, ainda que siga mobilizando paixões e o desejo de ir ao estádio estar com o time de coração, tornou-se custoso e inacessível à maioria dos torcedores. A prática que fazia parte do cotidiano semanal - festejar nos estádios e seus arredores -, tende a ser, atualmente, um evento pontual, porém nunca abandonado.

Acolhida nos lugares do futebol popular e respeitada pela sociabilidade varzeana de bairro, essa festa é pujante e intensa na várzea, enfatizando justamente os elementos proibidos nos estádios, como fogos de artifício, sinalizadores e bandeiras de mastro. Mais do que uma interpretação pontual, essa tendência é algo que se trata e se reconhece reiteradamente entre varzeanas e varzeanos e também em pesquisas como a de Favero (2019). Nas figuras 38 e 39 busco representar essa tendência, com base na Zona Noroeste de São Paulo.

Figura 38: Bandeira de mastro e fumaça de sinalizadores: Jovens no "barranco" do CDC Jardim Regina

Fonte: Alberto Luiz dos Santos (agosto - 2019)

[129] Busquei algumas entradas nesse sentido, no artigo "Entre a prática e a representação: Reflexões e tendências sobre os lugares do futebol em São Paulo (SP)", publicado em 2017, nos Anais do XV Simpósio de Geografia Urbana. (SANTOS, 2017).

Figura 39: Estética das torcidas varzeanas em Vida Loka (Brasilândia) x Unidos (Jardim Brasília)

Fonte: Alberto Luiz dos Santos (agosto - 2019)

Mesmo com tal tendência, compreender as práticas torcedoras na várzea como mera replicação do que se realiza no futebol profissional seria um tanto simplista e reducionista de uma dinâmica complexa. Não é demais lembrar que a várzea paulistana tem mais de século e que o agrupamento de práticas torcedoras se deu antes nos redutos do futebol popular do que nos estádios. Ademais, o "torcer na várzea" guarda profundas relações com a vida de bairro, afetos e identidades de grupos sociais com seus lugares de origem, o que nem sempre dialoga com as estéticas e conteúdos das organizadas dos times profissionais, quem tendem a uma padronização. Em suma, pode ser compreendido no sentido da dialética entre reprodução e ressignificação, como foi tratado anteriormente, entre o carnaval e as batucadas.

Considerando tais questões, desenvolvi um artigo com base nas etnografias desta pesquisa, apontando que a várzea contemporânea de São Paulo engendra três conjuntos de práticas torcedoras, ou seja, três diferentes "modos de torcer". O primeiro deles concerne aos:

> [...] times que movimentam um número rarefeito de torcedores no campo, seja em momentos decisivos como um festival, ou momentos mais morosos, como uma partida amistosa ou um campeonato de menor importância. São "torcedores - acompanhantes", mas adeptos à beira do alambrado, despreocupados com qualquer

> estética na forma de torcer e mais atentos a cobrar pelo posicionamento dos jogadores. (SANTOS, 2017, p. 15).

Este modo de torcer contempla, portanto, uma sociabilidade próxima, um reencontro de amigas, amigos e familiares, a cada fim de semana nos seus bairros de origem, ou deslocando-se pelos itinerários da agenda varzeana. O torcedor que ora emite um grito de incentivo, ora critica a arbitragem, ora critica (ou elogia, isso sendo mais raro), a comissão técnica dos times. Trata-se de um torcer entremeado pelas diversas dinâmicas que se desdobram num campo de várzea, entre um conversa e outra, um petisco, uma cerveja, uma memória compartilhada. Um modo de torcer de fato menos efusivo, porém bastante relevante no que concerne à realização das referências culturais na beira de campo.

A segunda potência torcedora na várzea concerne aos "[...] torcedores com a nítida preocupação em organizar uma dinâmica coletiva, que se vale de diversos elementos estéticos e das batucadas para realizar uma postura de contínuo apoio ao time ao longo das partidas". (SANTOS, 2017, p. 15) A figura 39, apresentada anteriormente, é elucidativa para se compreender esse modo de torcer.

Desse registro apreende-se a padronização estética das cores, entre faixas, camisetas, bandeiras, bem como os conteúdos progressivamente abolidos no futebol moderno, conforme supracitado. Trata-se, em suma, de um modo de torcer legado do crescimento das torcidas organizadas no futebol brasileiro e seu poder de influência nas culturas populares das metrópoles, principalmente nas periferias. Essa ascensão que foi esmiuçada na obra de Toledo (2000, p.129 grifo meu):

> O advento desses grupos redimensionou a relação torcedor-futebol profissional na medida em que engendrou um *determinado estilo de vivenciar e torcer pelos times de futebol*, observado no comportamento estético, verbal e nos modos específicos de usufruir do evento futebolístico.

Em outra obra, enfocando nas torcidas organizadas de São Paulo (SP) no início da década de 1990, Toledo (1996, p.112), destaca os elementos que fazem parte deste universo:

> As torcidas organizadas inauguram uma sociabilidade própria, regida por regras específicas de pertencimento, afinidade e oposição aos clubes e torcidas. Sociabilidade que também traduz a dimensão política da negociação, da hierarquia, conflito, prestígio e poder.

Com base no percurso metodológico desta tese, principalmente nos eixos temáticos que compuseram seu exercício etnográfico, concluo que os elementos destacados pelo autor -

comportamento estético e verbal, regras próprias, relações de pertencimento e oposição, conflitos, hierarquias e poderes - de fato se desdobram nos campos varzeanos de São Paulo contemporaneamente. Arrisco dizer, sem levantamento estatístico ou amostragem específica, que na várzea a dimensão da festa se sobrepõe à do conflito, inclusive pelo fato de haver, na várzea contemporânea uma narrativa recorrente de "paz" entre torcidas, de modo a reverter um histórico de graves confrontos que já se estabeleceram pelas beiras de campo da metrópole, nas décadas anteriores. Outra constatação é que esse modo de torcer concerne, predominantemente, aos varzeanos e varzeanas mais jovens. Não poderia ser de outro modo, dada a intensidade de movimentação corporal da festa que promovem, da disposição necessária para o apoio de "90 minutos", como gostam de alcunhar seus realizadores.

Considerando esse modo de torcer, cumpre retomar a relevância da produção sonora que envolve esses grupos, principalmente entorno dos gritos de torcida. Para tanto, é frutífera a pesquisa de Marra (2016, p.19), partindo da hipótese de que:

> "[...] existe uma relação direta entre os sons emitidos e escutados em campo e as dinâmicas da disputa esportiva, de tal forma que as sonoridades produzidas pelas torcidas constituem-se como vantagem para a equipe mandante que joga frente aos seus torcedores.

O autor a desenvolve tomando as sonoridades de uma partida de futebol profissional como objeto de pesquisa, destacando dois espectros sonoros. Por um lado, a "produção de uníssonos" - "[...] momentos em que todo o estádio canta a mesma canção ou entoa o mesmo grito, ainda que de maneira dessincronizada [...]" – e, por outro lado, ou mesmo simultaneamente, a "balbúrdia"– momentos em que se torna audível um caos sonoro resultante da sobreposição de diferentes sons desarticulados e distintos [...]. (MARRA, 2016, p.22)

Considerando a referida análise em face aos desdobramentos de um campo de várzea, é inquestionável a predominância da balbúrdia nos lugares do futebol popular, remetendo a toda a complexidade das sonoridades varzeanas, já tratada anteriormente. No entanto, convém salientar o progressivo aumento dessa busca pelo uníssono nos campos de várzea. E tal busca se imbrica, inexoravelmente, aos arranjos de instrumentos de percussão, as assim chamadas baterias, ou "batucadas torcedoras" (expressão que defendo nessa tese). Como tratou Toledo (1996), o comportamento das torcidas organizadas nos estádios de futebol sempre toma como referência o posicionamento das baterias – no centro, com a torcida em seu entorno, ou na frente, com a torcida apreendendo a reverberação nas arquibancadas superiores. Isso se

verifica na figura 40, com a torcida do Unidos (Jd.Brasília) aglomerada em torno de jovens de costas para o campo (no centro da imagem), indicando ali o posicionamento da bateria.

Figura 40: O posicionamento das "organizada varzeanas" na arquibancada

Fonte: Alberto Luiz dos Santos (setembro - 2019)

É recorrente a adoção desse padrão entre os grupos relativos ao segundo modo de torcer varzeano, ou seja, inspirado nas torcidas organizadas do futebol profissional. Do ponto de vista do ritmo em si, essas "batucadas torcedoras" tocam samba-enredo, numa forma adequada e estritamente referenciada em cada "grito de torcida". São arranjos musicais mais curtos, ainda que estejam sempre em repetição. Eles não apresentam as características de comportamentos musicais, convenções e repertório tratados nos tópicos anteriores.

Cumpre destacar a pujante inserção de arranjos rítmicos de pulso mais lento nessas torcidas, com variações da forma musical samba-enredo para arranjos que se assemelham com marchas. Nesse caso, os surdos e caixas assumem grande protagonismo, sendo notável que se trata de arranjos inspirados nos "barras brava", modos de torcer característicos das camadas populares nos países latino-americanos, destacadamente nos países andinos e platinos. A emergência de "torcidas barras" no futebol brasileiro têm sido uma crescente nas últimas décadas e, em São Paulo, isso reverbera sonoramente em parte do repertório das torcidas organizadas. Sem dúvida, trata-se de um processo em crescimento também na várzea, que mereceria um estudo detalhado.

O que se enfatiza, por ora, é o papel central que essa forma de se tocar percussão exerce para se atingir o uníssono nos campos varzeanos, ainda que em pequenos intervalos de tempo, expressando apoio incondicional aos times em campo. Marra (2016) utiliza-se do conceito de performance, já abordado nessa tese, como forma de sintetizar as práticas torcedoras em consonância com as sonoridades. Uma síntese do autor, a qual coaduno e entendo estar presente nos campos varzeanos de São Paulo, se faz elucidativa:

> Conectada aos acontecimentos em campo, os torcedores realizam, eles também, uma *performance* no espaço da arquibancada, com canções, gritos, comentários e outras *sonoridades*, em que empregam energia de seus corpos e outros objetos, desempenhando diferentes papéis no evento esportivo, que se improvisam a partir do desenrolar do jogo. (MARRA, 2016, p.16 grifo do autor)

Cumpre enfatizar, ainda sobre este segundo modo de torcer, que os gritos de torcida são variados na várzea, acabando por adaptar as músicas e bases melódicas das torcidas dos clubes profissionais de São Paulo (SP). Assim, torcedoras e torcedores confraternizam, muitas vezes, melodias oriundas das torcidas alvi-negras, alvi-verdes e tricolores de São Paulo, sem haver com isso, qualquer problemática. Nas etnografias realizadas na região Noroeste, presenciei torcidas como a do Arvão FC, do Jaraguá, que traz em seu repertório adaptações de gritos das torcidas do Santos FC, Corinthians, Palmeiras e São Paulo, misturadas a paródias de sambas consagrados e de músicas de forte apelo popular.

Outro destaque, no que tange a essa postura torcedora, é que o processo de criação de significados envolvidos nessa prática flerta com uma proposta competitiva, de fazer mais festa que "o outro", mais barulho que "o outro", ser mais impactante que o restante dos torcedores do campo. Sem dúvida se trata de momentos intensos, que se desloca de uma auto-organização coletiva (como no caso das batucadas de beira de campo), para a concentração das "funções" e atividades em determinados grupos, que de alguma maneira se responsabilizam por "coordenar" as principais atividades, tornando-se lideranças.

Ver uma "organizada varzeana" chegando no campo é uma experiência estética e sensorial marcante. (figura 41) A rampa de acesso ao campo do Jardim Regina, em Pirituba, elucida bem esse impacto. Progressiva e rotativamente, grupo alinhados de torcedores vão surgindo da mesma, expressando seu modo de torcer. Mais do que isso, expressam seu *direito de torcer,* visto que este lhes é negado no futebol profissional, por razões diretas e indiretas. As estéticas e conteúdos das torcidas varzeanas sem dúvida enfatizam a tese de que os lugares do futebol popular fomentam a realização das referências culturais, sendo este mais um de

seus elementos: estar no campo, poder torcer... Fazer presente e contemporâneo todo um legado de festa das arquibancadas brasileiras.

Figura 41: Chegada da torcida do Vida Loka (Brasilândia) no campo do Jd. Regina

Fonte: Alberto Luiz dos Santos (agosto - 2019)

Figura 42: Organizadas varzeanas na arquibancada - 2019

Fonte: Alberto Luiz dos Santos (agosto - 2019)

O terceiro e último modo de torcer varzeano (SANTOS, 2017) concerne às batucadas de beira de campo, enfoque mais detido desta pesquisa e que já foi abordado nas seções anteriores. Parto, portanto, para o capítulo final, em que busco articular as análises e as interpretações realizadas à seara do patrimônio cultural.

CAPÍTULO 4

A realização das referências culturais

Numa passagem de sua autobiografia, Seu Carlão do Peruche, mobiliza memórias e aborda o momento de oficialização dos desfiles carnavalescos em São Paulo, no final da década de 1960.

> [...] ficou determinado que todas as escolas de samba teriam três elementos obrigatórios: ala das baianas, comissão de frente e casal de mestre-sala e porta bandeira. Para não confundir com cordões carnavalescos, congadas as e outras manifestações culturais. Não era mais permitido utilizar instrumentos de sopro. Muitas escolas usavam instrumentos de sopro, sobretudo metais, parecendo um rancho. Tomamos como base o instrumental das escolas de samba do Rio de Janeiro, mas respeitando *a batida e os instrumentos percussivos que já eram utilizados aqui pelas escolas, que sempre tiveram uma influência e uma batida do jongo e do samba rural.* (BARONETTI, 2019, p.79 grifo meu)

Com a eloquência de um baluarte, Seu Carlão reúne elementos significativos da história do samba e do carnaval de São Paulo (SP), justamente para tratar de um dos momentos mais marcantes dessa trajetória, motivador de polêmicas e ponderações entre sambistas e acadêmicos: a oficialização do carnaval. A densidade deste excerto é sugestiva para apresentar este capítulo final, no qual busco articular o entendimento deixado pelos anteriores, tendo a seara do patrimônio cultural como fio condutor.

Na Introdução, apresentei as principais características das batucadas de beira de campo, explicitando os elementos que suscitavam compreendê-las enquanto patrimônio cultural. Tal compreensão foi estimulante desde o início, visto que o samba de São Paulo havia sido recentemente registrado como patrimônio imaterial pela Resolução nº 29/13 do CONPRESP, fato que me levou a formular um conjunto de questionamentos sobre o samba paulistano contemporâneo, suas matrizes, suas vertentes, transformações, lugares de realização, entre outros aspectos. Nessa reflexão, optei por enfocar nas batucadas de beira de campo, pela densidade de seus arranjos populares, pelas significações movimentadas em suas práticas, pelas memórias mobilizadas, por suas singularidades, bem como pelos elementos reveladores da urbanização de São Paulo que elas possuem.

Este movimento de pensamento, motivador das problemáticas iniciais de pesquisa, suscitou a formulação de um percurso teórico-metodológico: primeiramente, analisar os campos de várzea, matriz dessa expressão cultural, na chave da produção social do espaço em São Paulo (SP), com ênfase na transformação da cidade em metrópole; posteriormente debater, a partir de levantamentos bibliográficos e empíricos, as relações entre o samba e o

futebol, enquanto expressões culturais populares; em seguida, interpretar as práticas e significados que constituem a várzea paulistana, dando enfoque às batucadas – e, portanto, ao samba - sem deixar de contemplar outras dinâmicas intrinsecamente relacionadas, como o jogo varzeano, as lógicas de organização da várzea, suas sonoridades e modos de torcer.

Tendo sido desenvolvidas tais análises e interpretações, esse capítulo propõe retomar o tema do patrimônio, salientando os diversos momentos em que foi pontuado ao longo do texto. Um reencontro que se apresenta tanto na dimensão normativa, no bojo da Resolução nº29/13, quanto na própria dimensão conceitual, ou seja: o que se entende por patrimônio cultural diante das expressões culturais que foram tratadas por essa tese, a partir das sociabilidades da várzea? A seara de patrimônio seria a via mais potente para articular os processos estudados? Porque adotar esse caminho de articulação?

Cumpre retomar a Resolução supracitada, de modo a situar o debate que proponho para responder a tais questionamentos. Destaco, portanto, que a referida Resolução objetivava a preservação da essência do samba paulistano, suas formas de expressão, suas criações e criadores, suas peculiaridades. (SÃO PAULO, 2013). Por meio de políticas públicas voltadas à salvaguarda, o samba de São Paulo adentrava, em 2013, ao escopo dos bens protegidos. O processo que deverá ser revisto em 2023: dez anos subsequentes, como dispõe a letra da lei.

Cumpre elencar alguns conteúdos anteriores, em diálogo com o excerto que inaugura esse capítulo, para então mobilizar a reflexão sobre o significado e a abrangência do Registro. Destaco a última menção de Seu Carlão do Peruche, ao reconhecer que o samba-enredo de São Paulo se baseou na instrumentação carioca, sem deixar de contemplar, no entanto, as peculiaridades legadas pelo jongo e pelo samba de bumbo do interior de São Paulo. Considerando esse legado, e compreendendo que as batucadas de beira de campo se constituem por arranjos que reproduzem e ressignificam o ritmo tocado pelas escolas de samba historicamente, seria possível afirmar, então, que os elementos dos batuques rurais – jongo, tambu, samba de bumbo, etc. – influenciaram as batucadas varzenas, ou seja, imbricaram-se às dinâmicas do futebol popular da cidade e, posteriormente, da metrópole contemporânea.

Nessa chave, as batucadas de beira de campo adentrariam ao escopo de expressões culturais que concernem à política de salvaguarda. Ou seja, fazem parte daquilo que se propõe preservar na referida Resolução. Assim, deveriam ser compreendidas, reconhecidas e valoradas como tal: patrimônio cultural paulistano.

Emerge, no entanto, um conjunto questionamentos sobre essa assertiva. Diversas ponderações podem ser feitas: quanto aos instrumentos utilizados atualmente, às

transformações das formas musicais, aos grupos sociais realizadores, aos momentos de realização e ao fazer musical em si, apenas para citar alguns exemplos.

No entendimento desta tese, tais ponderações são inerentes, pois o reconhecimento "oficial" de uma expressão da cultura enquanto patrimônio é realizado, via-de-regra, por um sistema normativo (FONSECA, 2005), encabeçado por pesquisadores e atores políticos que, ao resolver pela proteção (tombamento ou registro, por exemplo), atribuem, inevitavelmente, uma narrativa sobre o referido bem cultural. Noutros termos, mesmo que as instituições de pesquisa e proteção relacionadas ao patrimônio cultural venham incorporando, progressivamente, uma noção processual e dialógica sobre o patrimônio[130], entendendo-o como um direito e sua valoração como um processo eminentemente intersubjetivo, a forma-texto das resoluções e os objetivos traçados pelas políticas de salvaguarda (que, por sua vez, derivam dessa forma-texto), aludem, inexoravelmente, a um conjunto de valores e elementos de legitimação, de modo a justificar a política. Ocorre que, como sabemos, nem sempre esse viés interpretativo coaduna com o olhar que os grupos sociais diretamente envolvidos possuem em relação ao referido bem cultural.

Todos os elementos presentes na memória compartilhada por Seu Carlão fazem parte dos conteúdos da Resolução nº29/13 (seja em seus estudos prévios, trâmites ou texto final) e são passíveis de serem engendrados nesse dilema. Seu Carlão cita, por exemplo, os ranchos, compreendendo que parte de seus elementos reverberaram nos cordões, por meio dos instrumentos de sopro, estes que se mantiveram nos agrupamentos carnavalescos "pré-oficialização". Na sequência, destaca as distinções trazidas pelo surgimento das escolas de samba, uma vez que a instrumentação e a rítmica dos cordões, ao realizarem os sambas-marcheados (ou marchas-sambadas), sustentavam referências dos batuques rurais, fato que se tornou cada vez mais rarefeito nas baterias das escolas, que por sua vez passaram a consolidar forma musical do samba-enredo em detrimentos das marchas.

Numa chave de continuidade, em sentido estrito, poder-se-ia apreender daí um conjunto de rupturas, quiçá incontornáveis. Numa chave de transformação, em sentido lato, poder-se-ia pensar em novos arranjos que *superam* os anteriores, no sentido mais inclusivo do termo, ou seja, uma superação que traria consigo elementos do que se fazia anteriormente ao passo que inseria novos conteúdos. A questão que fica é: para reconhecer o samba de São Paulo (SP) como patrimônio, o sistema normativo - no caso, a Resolução nº29/13 -, teve como fio condutor a continuidade, a transformação ou uma imbricação dialética entre ambas?

[130] Abordarei esse processo mais detidamente na seção posterior.

Sigo nessa elucidação, avançando para além da questão dos ranchos, cordões e escolas. O dilema persistiria se pensássemos na transição dos estandartes para os pavilhões (o primeiro relativo aos cordões e o segundo relativo às escolas de samba), na exigência de determinadas alas (baianas, comissão de frente, mestre-sala e porta-bandeira) e na influência do carnaval carioca no carnaval paulistano.

Nessa chave, considerando uma das vertentes do samba, que é o samba-enredo ligado ao carnaval, uma questão pra lá de recorrente retorna. Em realidade, um conjunto de questões, já pontuadas no capítulo 2: a oficialização dos desfiles foi positiva ao samba paulistano? Trouxe mais problemas, ou benefícios? Como explicar que, das escolas mais antigas e tradicionais, que participaram ativamente dessa transformação, apenas uma delas figure no Grupo Especial do Carnaval atualmente? Esse samba-enredo de hoje concerne ao patrimônio imaterial paulistano? Àquilo registrado no livro de formas de expressão do CONPRESP, a partir da Resolução nº 29/13?

Destaco que tais dilemas entre a oficialização do carnaval e o samba como patrimônio, a partir do excerto das memórias de Seu Carlão do Peruche, foram tomados num sentido elucidativo, de modo a suscitar a questão da proteção dos bens culturais. Cumpre desenvolver questões que emergem nesse mesmo sentido, porém em relação direta com o objeto dessa pesquisa: E as batucadas de beira de campo? Expressam a continuidade do samba paulistano, suprindo-o em suas "bases", nos bairros, como entendem seus próprios realizadores? Elas se opõem ou se imbricam ao carnaval espetacular do Anhembi? Seus arranjos rítmicos e socioculturais (saberes, ancestralidade, práticas, memórias, corporeidade, repertórios, etc.) seriam um conjunto de expressões culturais a serem protegidas por políticas de salvaguarda? Ou tais batucadas não passam de uma manifestação rarefeita das periferias, um arranjo rítmico derivado de grandes rupturas e que nada teria a ver com os batuques rurais que se urbanizaram no início do século, ou seja, com as "matrizes" do samba paulistano?

Enfatizo que se trata de uma gama de questões inescapáveis à seara do patrimônio cultural e que poderiam ser acrescidas de muitas outras. Principalmente quando se trata de um bem de tamanha aclamação popular, já reconhecido e protegido pelo sistema normativo em diversos níveis no Brasil, como é caso do samba. Pois, como foi dito, toda normativa traz à tona uma narrativa, uma nova interpretação para algo que, entre os grupos sociais populares, já flui. A ponderação é, portanto, inevitável.

Apresento, nos parágrafos a seguir, o modo como tais questionamentos estão presentes na própria Resolução nº29/13 e em seus estudos prévios, trabalhando mais detidamente com os conteúdos do processo de Registro. Posteriormente, proponho resolvê-los

com base no conceito de referências culturais, a partir da categoria lugar, dialogando então com as singularidades das batucadas de beira de campo e com as práticas e significações manifestadas nos campos de várzea da metrópole.

4.1. Do sistema normativo às referências culturais

Remeto-me, então, à análise realizada no capítulo 2 acerca do samba paulistano como expressão cultural popular para propor um "olhar pelos documentos", ou seja, dialogar com os conteúdos da Resolução e seus estudos prévios.

Em linhas gerais, o que se pretende reconhecer e proteger, por meio do Registro do CONPRESP é o samba paulistano que resulta da imbricação de referências advindas do interior e aquelas que já se desdobravam na cidade de São Paulo. Uma articulação que ocorreu, mais intensamente, na primeira metade do século XX. Esse entendimento é oriundo de um estudo referendado pelo DPH e realizado pela pesquisadora Daniele Dionísio dos Santos, com a orientação da pesquisadora Fátima Antunes[131], ambas servidoras da Instituição. Denominada "Caminhos do samba na cidade de São Paulo", a pesquisa conta com vasto arcabouço bibliográfico, entrevistas e cartografias sobre o samba paulistano.

Apresento uma tabela-síntese deste estudo, de modo a subsidiar a reflexão proposta, ou seja, compreender qual foi o entendimento colocado pelas instituições (DPH e CONPRESP) para justificar o Registro do samba como patrimônio imaterial e quais ponderações e questionamentos esse processo envolve. A opção por uma apresentação objetiva, de forma tabulada, decorre do fato de que tais conteúdos já foram analisados no capítulo 2. Resumidamente, a tabela elucida os temas centrais do estudo, os processos que as pesquisadoras analisaram para elucidar tais temas e o entendimento final que tiveram.

Tabela 8: Síntese do estudo
"Caminhos do samba na cidade de São Paulo" (DPH, 2013)

Tema	Processos relacionados	Considerações Finais
Festas religiosas no interior do Estado	- Reunião de famílias negras de diversas regiões do Estado. - Compartilhamento de saberes e práticas relacionadas aos batuques.	Os frequentadores destes encontros "levaram" o samba rural aos cordões, urbanizando as práticas e influenciando esses folguedos.

[131] Mesmo que nesse momento o enfoque seja o estudo do DPH, cumpre destacar a importante contribuição de Fátima Antunes no âmbito dos estudos do futebol popular em São Paulo (SP), a partir de sua Dissertação de Mestrado "Futebol de Fábrica em São Paulo" (ANTUNES, 1992). Suas pesquisas foram referência para autores que perpassaram o Capítulo 1 desta tese, como Mascarenhas (2002), Damo (2005) e Favero (2019).

Surgimento e ascensão dos cordões carnavalescos negros em São Paulo (SP)	- Datam das primeiras décadas do séc. XX, emergindo com influências dos batuques rurais e dos cordões cariocas, em redutos negros, como Bexiga, Barra Funda e Glicério. - Os lugares em que se realizavam sambas no centro (salões da raça, batucadas de engraxates e tiririca) eram fomentadores destes cordões. - Os cordões se espraiaram articulando aspectos lúdicos (fazer coletivo nos bairros) e de defesa (competição e rivalidade) - Entre as décadas de 1930 e 1950, os concursos foram gradativamente recebendo aparato da Prefeitura Municipal, bem como de jornais e rádio, caminhando no sentido da padronização. - Os cordões eram formados por famílias negras, exclusivamente, até a década de 1930. As pessoas o branca seriam inseridas posteriormente, em funções específicas, sem centralidade na festa. - O crescimento dos cordões associa-se à especulação imobiliária e mobilidade da população negra para as ”zonas periféricas”, tornadas novos redutos do samba. - A padronização dos cordões, na década de 1960 “encontrou-se” com as demandas de oficialização dos desfiles e crescimento das escolas de samba, na mesma década.	- O legado desses processos foi o maior reconhecimento e aceitação social das expressões culturais populares negras. - No entanto, os cordões perderam, nos meados do século, seu caráter lúdico, passando a ser profundamente influenciados pelo poder econômico e administração pública.
Oficialização dos desfiles das Escolas de Samba	- Primeiros desfiles na Avenida São João, sucesso de público e caráter popular. - Transição para Avenida Tiradentes e, posteriormente, para o Anhembi, comprometendo o caráter popular do público e, parcialmente, dos próprios	- Foi diluído qualquer resquício do samba rural promovido em Pirapora e demais regiões do interior do Estado. - Foram comprometidas as características lúdicas e despojadas das manifestações carnavalescas populares.

	realizadores dos desfiles. - Progressivas modificações nas regras dos desfiles para adequação aos moldes avaliativos, por sua vez concatenados com os interesses da transmissão televisiva. - Diluição dos protagonismos dos moradores dos bairros populares, em face da estrutura organizativa das escolas.	- Os quesitos de julgamento da festa são adaptados aos moldes do carnaval carioca.

Organização: Alberto Luiz dos Santos (2021)

Como se pode apreender da tabela, mesmo tendo orientado pela salvaguarda do samba paulistano, o Registro normatizado pela Resolução nº 29/13 (CONPRESP) apresentou, em seus estudos prévios um conjunto de questionamentos contundentes quando se propôs a relacionar o samba contemporâneo de São Paulo (SP) aos processos históricos citados. Num trecho subsequente deste trâmite[132], tais questões podem ser verificadas:

> Entendemos que houve uma ruptura na dinâmica interna do samba urbano que se desenvolveu na cidade de São Paulo e que *as manifestações hoje existentes não têm vínculos com o que existiu no passado*, em virtude da reprodução de padrões de organização e matrizes do samba do Rio de Janeiro. Entendemos, também, que muito já se estudou e se documentou sobre o samba paulistano, evitando-se, assim, a perda de sua memória. Temos consciência, no entanto, que, por mais que se tenha feito até o momento, sempre restará um ou outro aspecto por abordar. Além disso, a salvaguarda de um bem cultural de natureza imaterial não se faz apenas pela aplicação do Registro. (SÃO PAULO, 2013, p.108 grifo meu)

De um ponto de vista geral, é possível identificar que a posição da pesquisadora é taxativa ao mencionar que as manifestações atuais não guardam vínculos com o passado. No mesmo sentido, em outro excerto do processo (Folha de Informação subsequente), a pesquisadora afirma que "[...] não caberia atribuir o título de patrimônio cultural imaterial paulistano ao samba que se cultiva hoje na cidade". (SÃO PAULO*,* 2013, p.105).

Um ponto relevante, relativo aos excertos supracitados, bem como ao estudo "Caminhos do samba na cidade de São Paulo", em sua totalidade, é que eles dão total enfoque à realização do samba paulistano atrelado aos agrupamentos carnavalescos. Ainda que seja

[132] O trecho foi extraído de uma "Folha de Informação", que por sua vez dialogava com as folhas 6 a 43 do Memorando nº23/STLP/2013, onde consta o estudo "Caminhos do samba na cidade de São Paulo", supracitado. Assinada pela socióloga Fátima Antunes, essa Folha de Informação sintetiza o referido estudo, apresentando o documento final que foi encaminhado para votação no Conselho (CONPRESP), após ser referendado pelas demais instâncias do DPH.

inegável a pujança dessa relação, no que tange às práticas do samba, é relevante salientar que o samba realizado na cidade não se resumia ao carnaval e que, no mesmo intervalo temporal, desenvolveram-se em São Paulo diversas práticas de samba não atreladas diretamente aos festejos carnavalescos. Se considerado a totalidade do século passado e a transição para o atual, o estudo teria de ter considerado outras formas de expressão do samba, como as rodas de samba nos bairros, a formação de grupos de samba (inclusive promovidos pela indústria fonográfica) e, mais recentemente, os diversos projetos e coletivos de samba que pululam nas periferias. Em suma, o foco nos cordões e escolas de samba tornou o estudo um tanto limitado, uma vez que o mote poderia contemplar o samba realizado na cidade / metrópole, em suas múltiplas dimensões, para então receber a adjetivação de "paulistano".

De todo modo, centrado no "olhar pelos documentos", o entendimento apresentado pelo estudo foi que a influência do samba carioca e a padronização dos desfiles carnavalescos, após a década de 1960, romperam com a "[...] originalidade e com a espontaneidade das manifestações que havia até então". (SÃO PAULO*,* 2013, p.105).

Oswaldinho da Cuíca, reconhecido sambista da cidade, questiona no mesmo sentido, tendo suas posições contidas no estudo de Registro, por meio de uma entrevista. Sua abordagem envolve, para além do carnaval, outras manifestações culturais populares do Estado, reunidas pelos tambores, canto e dança. Em entrevista cedida às pesquisadoras supracitadas, o autor afirma: "Tombar o samba de São Paulo que não existe? Não é tombar. Tombar é uma coisa (...) "Cê" tombar o samba de Pirapora ou o samba de bumbo em São Paulo é fundamental. O samba lenço é fundamental". [133] (SÃO PAULO, 2013, p.59).

Nota-se que, explicitamente, a valoração samba como bem cultural, na perspectiva de Oswaldinho, concerne ao que se mantém das práticas culturais de origem rural, sendo incoerente, portanto, o Registro que estava sendo proposto pelo DPH naquele momento.

Esse conjunto de posicionamentos que sinalizaram de modo contrário ao Registro nos leva a questionar os motivos que culminaram no parecer do Conselho, que acabou sendo positivo, ou seja, estabeleceu o Registro do samba paulistano como patrimônio imaterial. A partir da leitura dos documentos, emerge a hipótese de que, nos trâmites subsequentes e no entendimento dos/as próprios/as Conselheiros/as, o entendimento sobre a história e a contemporaneidade do samba da capital tenha sido diferente. O Ofício nº327/DPH-G/2013, assinado por João Luiz da Silva Ferreira (então Secretário de Cultura) e encaminhado à Nádia

[133] No trecho, o sambista utiliza o verbo "tombar" para explicitar a proteção e reconhecimento de um bem pelo sistema normativo. Ainda que a menção não perca seu sentido, destaca-se que o termo correto, para bens imateriais, seria "registrar".

Someckh (então Presidente do CONPRESP) exemplifica essa guinada de interpretação, no curso do processo de Registro. Anexo ao processo (folha 116), esse Ofício contempla as ponderações trazidas por Fátima Antunes e Oswaldinho da Cuíca, principalmente no que tange aos "prejuízos" da oficialização dos desfiles. Por outro lado, o documento discute o valor de outros elementos históricos do samba paulistano e, justamente por identificar o comprometimento das "características originais de expressão" do samba, encerra afirmando que: "De fato, é de certa premência o registro do Samba Paulistano como bem imaterial, de modo a garantir a preservação de sua essência, de suas formas de expressão, de suas peculiaridades e formas de criação e de seus instrumentos". (SÃO PAULO, 2013, p.117). Cumpre destacar que este trecho do ofício foi, inclusive, incorporado na Ata da Resolução nº 29/13, praticamente sem modificações, conforme apresentado na Introdução desta tese.

Não intenciono, nessa pesquisa, esmiuçar esses pontos de vista, a princípio diferenciados, o que demandaria um percurso aprofundado e um contato propriamente dito com o grupo de pesquisadores/as e conselheiros/as que estiveram envolvidos/as. Tampouco proponho aqui uma crítica ao entendimento dos/as pesquisadores/as e sambistas citados, inclusive pelo fato de que essa interpretação, que sinaliza para uma "diluição" dos "elementos originais" do samba paulistano, não seja restrita a este Registro, estando presente numa vasta bibliografia relacionada ao tema, bem como nas memórias e saberes populares daqueles que de fato realizam o samba, conforme elucidado no capítulo 2.

O objetivo, nesse momento, é enfatizar que tais ponderações são, de certo modo, insolúveis. Estão presentes no mundo do samba e se manifestaram, internamente, nos próprios trâmites do sistema normativo. Assim, conforme destaquei no início deste capítulo, são questões inerentes, o que não se apresenta como algo necessariamente negativo. Pelo contrário, as contínuas e renovadas reflexões sobre a pujança de um bem cultural a ser protegido contribuem para a divulgação de sua importância e, principalmente, para o reconhecimento e a valoração deste bem para setores mais amplos da sociedade, principalmente os grupos sociais diretamente envolvidos com sua realização.

Apresentando, então, o posicionamento desta tese, compreendo que as manifestações contemporâneas do samba paulistano, dentre elas as batucadas de beira de campo, trazem consigo elementos que permitem identificar o legado musical afro-diaspórico, advindo dos encontros de tocar-cantar-dançar, aqui entendidos como batuques rurais. Também comportam a riqueza de manifestações populares urbanas realizadas pela população negra na primeira metade do século XX, nos territórios negros e micro-áfricas (AZEVEDO, 2016), expandindo-

se, posteriormente, para demais setores sociais ao longo do segundo quartel, principalmente nos bairros periféricos em formação.

Sem desconsiderar os momentos e as transformações citadas, entendo que, de forma processual, permanece um conjunto de significações e memórias coletivas, bem como nuances de singularidade, que confluem para o valor cultural do samba de São Paulo (SP), como é o caso das batucadas de beira de campo. Esse entendimento, contudo, é subjetivo e não está colocado aqui para defender que as batucadas sejam incorporadas ao sistema normativo. Pontuo este posicionamento como mote para mobilizar o tema do patrimônio a partir das referidas batucadas, trazendo à tona conteúdos e práticas relevantes do samba paulistano, quais sejam: instrumentações, comportamentos musicais, convenções, repertório e demais conteúdos deste fazer musical que aglutina, na beira de campo, o som, o corpo e a memória de sambistas com ampla trajetória. Em suma, não se trata de patrimonializar ou defender tal feito. Trata-se de, pela via do patrimônio, enquanto tema e política, promover a valoração e o reconhecimento de uma expressão significativa da cultura popular.

Ademais, é necessário enfatizar, coadunando com o destaque de Fátima Antunes nos próprios documentos supracitados, que a preservação do patrimônio imaterial não se encerra no instrumento do Registro. Em diálogo com a obra de Sant'anna (2008)[134] Fátima Antunes enfatiza, também em Folha de Informação, que a salvaguarda de um bem imaterial envolve três eixos: as ações de inventário e registro, as ações de promoção e apoio à continuidade da expressão cultural e a proteção dos direitos coletivos vinculados ao referido patrimônio. No mesmo eixo de discussão, a socióloga passa a dialogar com Fonseca (2008, p.11 grifo meu)[135] quando esta afirma que a patrimonialização de bens imateriais deve buscar:

> [...] a comprovação da continuidade histórica desses processos, sua reiteração ao longo do tempo, e seu reconhecimento como referência identitária de uma coletividade. Por outro lado, a ideia de continuidade não se confunde com a de imutabilidade, ou mesmo a de autenticidade, pois já se sabe atualmente que uma das condições para que uma manifestação cultural sobreviva é a sua capacidade de adaptação às transformações *no contexto onde ocorre*.

Diante das reflexões apresentadas, saliento que, no âmbito do sistema normativo de proteção ao patrimônio, identificar uma "essência" do samba, passível de se extinguir mediante determinados processos (como a oficialização do carnaval), pode culminar no equívoco de se desconsiderar as múltiplas possibilidades de ressignificação de suas práticas

[134] Tal diálogo é estabelecido no corpo do estudo "Caminhos do samba na cidade de São Paulo", presente em São Paulo (2013) e a referência de Sant'ana (2008) consta nas bibliografias dessa tese.
[135] Assim como o anterior, tal diálogo é estabelecido no corpo do estudo "Caminhos do samba na cidade de São Paulo", presente em São Paulo (2013) e a referência de Fonseca (2008) consta nas bibliografias dessa tese.

culturais. Processos coletivos como aqueles que foram esmiuçadas no capítulo anterior, em relação às batucadas de beira de campo. Processo que são inerentes à música afro-diaspórica, à diversidade de sambas, em sentido amplo.

Contudo, no trecho destacado do excerto acima identifico um caminho para resolver esse dilema. Notemos que a autora destaca o contexto, a realização. Por meio do pronome - *onde* - destaca um elemento central para se compreender o bem cultural como algo vivo, em transformação, sem necessariamente romper em definitivo com seus legados pretéritos. Este elemento, o "contexto onde ocorre" concerne, no entendimento desta tese, ao lugar. O lugar como referência cultural. Mais precisamente: os lugares onde as referências culturais se realizam.

4.2. O lugar como referência cultural

Segundo o IPHAN (2000, p. 08):

> Referências culturais são edificações e são paisagens naturais. São também as artes, os ofícios, as formas de expressão e os modos de fazer. São as festas e os lugares a que a memória e a vida social atribuem sentido diferenciado: são as consideradas mais belas, são as mais lembradas, as mais queridas. São fatos, atividades e objetos que mobilizam a gente mais próxima e que reaproximam os que estão longe, para que se reviva o sentimento de participar e de pertencer a um grupo, de possuir um lugar. Em suma, referências são objetos, práticas e lugares apropriados pela cultura na construção de sentidos de identidade, são o que popularmente se chama de raiz de uma cultura.

Em diversos momentos dessa tese o conceito de referência cultural foi incorporado ao debate. A intenção foi pontuá-lo, em diálogo com temas e processos específicos, de modo que seu alcance, no percurso teórico-metodológico dessa pesquisa, pudesse se revelar gradativamente. Tais abordagens tiveram como base a conceituação supracitada.

Extraído do Manual de Aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais, lançado pelo IPHAN em 2000, esse conceito está diretamente atrelado com um eixo de preservação do patrimônio desenvolvido no bojo das políticas de proteção brasileiras: o inventário. Inventariar, nos termos do IPHAN (2016), significa descobrir e documentar o repertório de referências culturais que fazem parte do patrimônio de uma comunidade.

Como se verifica no trecho, dentre estas referências culturais estão os lugares, um conceito balizador para a presente pesquisa, em todas as suas reflexões. Portanto, figura como percurso para compreender as referências culturais atreladas ao futebol varzeano.

Previamente, cumpre destacar que para tal compreensão, está sendo mobilizada a contemporaneidade de um conceito com longa trajetória no bojo do sistema normativo de proteção ao patrimônio brasileiro. Proponho uma breve digressão desse movimento, de modo a iluminar a perspectiva atual, da qual me aproprio, exemplificando momentos relevantes que suscitaram a emergência do conceito de referência cultural no escopo das políticas e pesquisas que envolvem o patrimônio cultural.

4.2.1. Considerações sobre o conceito

A genealogia do conceito de referência cultural, dentre as práticas de patrimonialização no Brasil, nos remete aos meados da década de 1970, quando se vivia um contexto de reavaliações sistemáticas e novas perspectivas adotadas pelo IPHAN, no que tange à preservação dos bens culturais. Segundo Fonseca (2000, p.11):

> Indagações sobre quem tem legitimidade para selecionar o que deve ser preservado, a partir de que valores, em nome de que interesses e de que grupos, passaram a pôr em destaque a dimensão social e política de uma atividade que costuma ser vista como eminentemente técnica.

Tal processo desdobrou-se com maior ênfase a partir da criação do Centro Nacional de Referências Culturais (CNRC), vinculado ao IPHAN. Entre diálogos e reavaliações, avanços e retrocessos, a experiência do CNRC e o advento da noção de referência cultural subsidiaram a ampliação do conceito de patrimônio cultural, contemplando bens de natureza material e imaterial. Se tal noção adentrou o século XXI como ferramenta conceitual voltada aos "[...] bens e práticas culturais, sentidos e valores vivos, marcos de vivências e experiências que conformam uma cultura para os sujeitos que com ela se identificam" (FONSECA, 2000, p.20), convém destacar que, nas décadas de 1970 e 80, tratava-se ainda de uma utopia, nos termos da própria autora.

Um dos legados dessa investida utópica, quiçá o mais relevante, foi a incorporação desta noção ampliada de patrimônio cultural na Constituição Federal Brasileira de 1988. Mas como se discute amplamente, tal avanço não se constituiu em proteção propriamente dita: a ideia de preservação, principalmente no que concerne aos bens imateriais, enfrenta desafios e limitações. Elucidando o debate acerca da cultura como um direito social, Telles (2007) sintetiza as três instituições que, em linhas gerais, são responsáveis pela proteção dos bens imateriais na sociedade. Trata-se, respectivamente, dos Registros, dos Inventários e da

Vigilância desses bens, sendo que no Brasil, como destaca o autor, os passos mais difundidos centram-se no primeiro e, em menor escala, no segundo.

A forma do Registro do patrimônio imaterial no Brasil, da qual deriva o Registro do samba paulistano, tratado nessa pesquisa, foi estabelecida pelo Decreto nº 3551 de 2000, passando a expressar os preceitos constitucionais em consonância com uma regulamentação que enfatizou os instrumentos de sua proteção. Fonseca (2000, p.12), enfatiza que este instrumento emergiu da necessidade de superar o caráter mais restritivo do tombamento, buscando "[...] formas de identificação e de apoio que, sem tolher ou congelar essas manifestações culturais, nem aprisioná-las a valores discutíveis como o de autenticidade, favoreçam sua continuidade".

Esse conjunto normativo, que hoje é uma realidade na sociedade brasileira, não encerra, como foi dito, a reflexão que essa mesma sociedade pode mobilizar acerca de seus patrimônios. Retomando as batucadas de beira de campo, o interessante é trazê-las à tona, vivenciar seus dinamismos, apreender e interpretar seus elementos. Em outras palavras, dialogar os conteúdos do sistema normativo a partir das batucadas, permitindo-se às novas pistas, arranjos, recorrências e surpresas.

Nesse sentido, o conceito de referência cultural se faz frutífero para tratar das batucadas de beira campo, pois supera os conteúdos do Registro propriamente ditos, sem deixar de estabelecer um diálogo com tal normativa. Segundo Nito e Scifoni (2017, p.40), a noção de referência cultural pode ser definida "[...] como o conjunto de objetos, práticas e lugares aos quais os grupos sociais atribuem sentidos ligados à sua identidade, ação e memória". Na mesma obra as autoras abordam o movimento histórico do conceito (originado no campo de atuação do patrimônio cultural nos anos 1970 e atualizado pelo Decreto Federal 3.551/2000), enfatizando o modo como ele ganhou contornos de aplicação metodológica, a partir do lançamento de um Manual para aplicação dos Inventários Nacionais de Referências Culturais (INRC), pelo IPHAN, também em 2000.

Do ponto de vista das instituições citadas por Telles (2007), os inventários conformam uma metodologia que vincula os grupos sociais como intérpretes, reconhecendo-se em sua própria cultura. Nesse sentido, o manual supracitado configurou-se como instrumento de identificação de bens culturais, podendo resultar ou não na indicação para Registro como patrimônio imaterial. Este instrumento metodológico passou por uma ampliação de suas possibilidades em 2013, sendo entendido como uma ferramenta de ação educativa, através do lançamento do Manual de Aplicação dos Inventários Participativos de Referências Culturais, lançado pelo próprio IPHAN no âmbito do Programa Mais Educação, ligado ao MEC.

Posteriormente, a obra ganhou ampla divulgação, sendo publicada como livro em 2016, de modo a incentivar a realização de inventários participativos em diversas instâncias sociais. Neste livro (IPHAN, 2016), é apresentado o conjunto das categorias de referências culturais supracitadas (celebrações, saberes, objetos, formas de expressão e lugares) bem como um percurso metodológico (fichas, registros audiovisuais, descrições, etc.) para que os grupos sociais envolvidos tenham protagonismo no processo de elencar os conteúdos destas referências, seus significados e símbolos, a partir de suas sociabilidades contemporâneas e de suas memórias.

É deste escopo teórico-metodológico que elenco a categoria lugar para refletir sobre as batucadas de beira de campo. Lugares possuidores de significados, que "[...] costumam estar associados à forma como o território é utilizado ou valorizado por certo grupo; são as experiências dessas pessoas que dão sentido especial ao lugar". (IPHAN, 2016, p. 31). Destaco que a pesquisa em curso não se voltou aos campos de futebol de várzea para aplicar a metodologia dos inventários participativos propriamente dita. No entanto, a categoria lugar, desta metodologia, foi inspiradora de um modo de pensar as batucadas de beira de campo, articulando suas singularidades à pujança do futebol varzeano. Ademais, tal categoria dialoga com a análise desdobrada no primeiro capítulo dessa pesquisa, acerca dos lugares do futebol popular, como fruto de um processo insurgente de apropriação do espaço pelos grupos sociais de menor renda, no bojo da urbanização. Ela contempla, por fim, os lugares e contextos de realização do samba paulistano, dos redutos negros e das micro-áfricas (AZEVEDO, 2016), na primeira metade do século, aos bairros da periferia da metrópole contemporânea.

Assim, elucido que o "sentido especial" dos lugares que são enfoque dessa pesquisa - ou seja, os campos varzeanos - concerne às interpretações realizadas no capítulo 3, envolvendo o jogo, as sonoridades, as práticas torcedoras e, destacadamente, as batucadas de beira de campo. É o entrecruzamento destes elementos que permitem a essa pesquisa sinalizar os lugares do futebol popular como referências culturais. Ou, noutros termos, entender que nestes lugares múltiplas referências culturais se realizam simultaneamente, dentre elas, as batucadas de beira de campo.

4.3. Na várzea: onde tudo se encontra

Figueiredo (2014, p.20) traz uma síntese interessante acerca dos lugares onde se pratica futebol em todo Brasil:

> Os campos nos quais se joga são espaços multiuso, com serventia para a prática de outros esportes, lugar de recreação dos jovens, ponto de encontro, ponto para festas. Tais campos comunitários existem no país inteiro, pertencendo ao Estado, liberados por algum proprietário de terreno próximo, ou simplesmente terrenos baldios a que o grupo deu uma função coletiva.

Coadunando com a amplitude dada pelo autor a estes lugares, em todo o Brasil, essa seção busca sintetizar as práticas que envolvem o futebol varzeano de São Paulo e elucidar os processos que culminam na elaboração de significados, ou seja, em significações coletivas que se expressam de modos práticos e simbólicos. Proponho e esquema a seguir, de modo a representar esse encontro.

Gráfico 1: Na várzea, onde tudo se encontra

Organização: Alberto Luiz dos Santos (2021)

A representação engendra os principais processos abordados por essa pesquisa. Resumidamente: os conteúdos dos campos de várzea e os processos que tais conteúdos

revelam. O que me permite propor que neles as referências culturais se realizam, conforme o título deste capítulo final.

Valho-me do movimento das cores - partindo da "apropriação do espaço" até as "batucadas de beira de campo" - para tratá-los em sua especificidade e, ao mesmo tempo, destacar que eles não se dissociam. Ademais, a imbricação destes conteúdos e processos enfatiza uma premissa apontada no início do trabalho: a identificação de lugares como suporte da cultura, ou seja, como matriz de um sistema de significações, não se confunde com um exercício estático, que toma esses lugares como "palco", simples materialidade. O levantamento de campos realizado no capítulo 1, portanto, contempla e supera a noção de localização, no sentido de compreender movimentos, processos e conteúdos destes lugares, tanto materiais, quanto simbólicos. E, no enfoque desta pesquisa, também sonoros.

Assim, a dimensão da **apropriação do espaço pelos grupos populares** engendra uma questão política, a realização da vida, em suas nuances lúdicas, frente ao espaço dominado pelo capital. O lugar como suporte das práticas culturais (SCIFONI, 2013) é, portanto, o legado de um histórico de conquistas, de uma potência coletiva garantidora do corpo no espaço. Espaço tornado público, mesmo quando privado. Esses lugares são a expressão material e simbólica de uma incessante e criativa insurgência do uso para a realização do futebol, por meio dos processos de apropriação.

Tal pujança não se restringe ao passado, às apropriações iniciais das várzeas e meandros dos rios, conforme demonstrado pelo capítulo 1. Trata-se de um processo que perpassou o século XX, mesmo com as profundas transformações do cotidiano e as novas lógicas da própria várzea, derivadas da transformação da cidade em metrópole. As apropriações persistem, ainda que diferenciadas em seus conteúdos. Elas são mais rerefeitas em determinados bairros e mais intensas em outros, numa dinâmica não linear. Trata-se da **ascensão e permanência do futebol como obra,** principalmente nas periferias.

O bairro, então, adquire centralidade no processo. Se a fragmentação do espaço na metrópole e o cotidiano programado para o consumo sinalizam para a diluição desse elemento do urbano - a vida de bairro - as formas de sociabilidade pelas quais o futebol varzeano se realiza nos revela outro sentido. Dialeticamente, entre a miséria e a riqueza cotidiana, os sujeitos periféricos realizam, nos campos varzeanos, a **festa**, permeada por diversas expressões da **cultura popular.** Cultura da população pobre e negra, em sua maioria: um estilhaçamento do projeto de imposto, potencializado pela "força cultural", como debatido com Gonzalez (1987). Dito de outro modo, a intensidade varzeana, demonstrada por essa pesquisa, seria irrealizável sem uma sociabilidade próxima. Algo que tem recorrência,

periodicidade e ritmo. A várzea é, sem dúvida, transversalizada pelas lógicas do cotidiano moderno. Torna-se, também, espetacular, entre patrocínios, redes midiáticas e diversos mecanismos de consumo, inclusive dos espaços em si. Por outro lado, ela também engendra os frutos de um fazer coletivo, em geral voluntários e sem remuneração. A intencionalidade de se fazer pelo grupo, de se doar "pelos/as seus/as".

Nesse sentido, o conceito de bairro demanda certa plasticidade, pensando-se na metrópole contemporânea. Pois os processos que esse conceito engendra permanecem e se reinventam nas quebradas da periferia. Movimentos que conformam (e demandam) um conjunto de lugares para o **encontro e sociabilidade cotidiana,** donde se potencializam as identidades e afetividades. Donde derivam as significações, acerca de objetos, saberes, formas de expressão... Dentre esses lugares na periferia de São Paulo (SP), destacam-se os campos de futebol varzeano.

Várzea que pulsa, em seus campeonatos, copas, amistosos e festivais. Moderniza-se em competições longas, patrocinadas, com exigências específicas que, sem dúvida, acabam por hierarquizar a "grandeza" de determinados times e de bairros inteiros. Adentra, ainda, à lógica das escolinhas de futebol, bastante recorrente entre os setores mais abastados da sociedade e que se espraia pelas periferias, utilizando-se, para tanto, dos mesmos "campinhos de bairro", que tanto foram apropriados livremente pelas crianças até meados da década de 1990. Esse arcabouço sinaliza, possivelmente, para um predomínio da **dimensão competitiva do jogo**, em detrimento de seus aspectos mais **lúdicos**.

O argumento carece de aprofundamento e deriva das interpretações dessa pesquisa, baseadas nas etnografias. Não se deve esquecer, contudo, que se trata do competitivo que têm como fio condutor as intencionalidades populares. É a população da periferia que almeja tal competição, que a preenche de formas de representação e a devolve, para seu próprio povo. Portanto, mesmo que de forma inconclusiva, entendo que a ascensão de uma várzea cada vez mais "modernizada", dialogando com o espetáculo do futebol profissional e calcada na competição, não dilui, plenamente, seus elementos lúdicos. E se a prática do jogo é um elemento importante da cultura, permeando a vida de milhares de paulistanas e paulistanos, não há dúvida que os campos varzeanos são lugares de referência para boleiras e boleiros.

Ademais, conforme demonstrado nos levantamentos cartográficos do capítulo 1, os lugares do futebol popular não se encerram na lógica varzeana. Os significados que emergem da prática do jogo também se elaboram, potencialmente, nas pracinhas, terrenos baldios, vazios urbanos e terrenos vagos, que são ocupados por balizas e marcas a cal para se jogar futebol. Pela diversidade que esses lugares apresentam, e pela realização do jogo mais

inclusivo de todos, popularmente reconhecidos como “pelada”, “racha”, “rachão” e muitos outros nomes, não há dúvidas que aí o sentido do lúdico se realiza mais intensamente.

Ludicidade que provém da criação coletiva, sendo manifestada, também, por meio dos diversos **modos de torcer.** Dinâmicas organizadas no bairro, onde grupos se encontram periodicamente, para organizar a festa na arquibancada. Varzeanas e varzeanos que propõem, a seu modo, um comportamento torcedor que enaltece o time e, inerentemente, o bairro. Pessoas que confeccionam faixas, bandeiras e bandeirões. Pessoas que os estendem no campo, em meio aos fogos de artifício, bombas de fumaça e outras pirotecnias. Pessoas que pensam e organizam o modo como o grupo vai chegar ao campo, mobilizando atenções para sua festa, num processo recorrente e incessante, permeando diversos times ao longo do fim de semana. A performance e a estética torcedora, portanto, conformam renovados sistemas simbólicos, a partir das práticas e significações que se desdobram nas quebradas da periferia, nas “vilas”, na vida de bairro. E, a partir desses arranjos, realizam-se nos campos de várzea, seja “dentro ou fora de casa”. Sem deixar de lembrar que, em meio a essa pujança, sempre estará presente a serenidade dos torcedores mais afeitos ao bar, às conversas e à beira do alambrado, torcendo também, porém de outros modos.

Na várzea, tudo se encontra. E a partir da várzea, tudo soa. Ecoa. Os conteúdos da várzea reverberam no espaço sonoro da periferia: são as suas **sonoridades**. Elementos oriundos das sociabilidades, dos modos de torcer e dos fazeres musicais propriamente ditos - como discotecagens, rodas de samba, pancadões e batucadas - que se desdobram nos campos varzeanos, conformando as narrativas sônicas dos sujeitos periféricos. Processos que revelam nuances significativas de uma dimensão sonora da produção do espaço, da formação e permanência do bairro popular na periferia. Nuances que, dentre diversas entradas, podem ser entendidas a partir de um **repertório periférico**: aquilo que a população escuta e produz. É o som das quebradas, reverberando nos campos e a partir deles, adentrando a paisagem sonora dos extremos paulistanos.

Essa dimensão sonora dos lugares do futebol popular movimenta, em suas contingências, referências de um elo ancestral, da música afro-diaspórica, a partir do fazer musical e da performance das **batucadas de beira de campo.** Como afirma Azevedo (2018, p.47), é impossível pensar o Brasil sem esses prolongamentos, “[...] uma usina de saberes-fazeres e filosofias que se prolongaram em litorais, matas, pantanais, florestas, fábricas e asfaltos brasileiros”. No entendimento desta tese, os campos de várzea da periferia, contemporaneamente, se engendram a esse espraiamento, assim como os quintais das famílias negras paulistanas do século XIX, os redutos negros da cidade no século XX, os festejos afro-

católicos e, destacadamente, os espaços de criação dos agrupamentos carnavalescos - cordões e escolas de samba paulistanas.

Como articulei nos capítulos 2 e 3, essas batucadas varzeanas, ao se realizarem, expressam as profundas relações entre o futebol popular e o carnaval de São Paulo (SP). Arranjos de corpo, som e memória, que nos permitem identificar as práticas carnavalescas enquanto realização contemporânea, reunindo saberes e memórias nos campos de várzea.

A centralização do lugar é, então, o enfoque que permite sinalizar essas referências culturais populares e periféricas, ou, de modo mais potente, identificar o lócus de realização de tais referências. Tratando-se do futebol de várzea, especificamente, destaco que o entendimento desta tese se inspira, também, em outras políticas e referenciais teórico-metodológicos relacionados à preservação, para além da categorização proposta pelo IPHAN.

O "Inventário do futebol amador em Belo Horizonte", realizado entre 2016 e 2018 é exemplo, nesse sentido. Segundo Ribeiro (2021), pesquisador da várzea na capital mineira e membro da equipe, a iniciativa institucional[136] foi criada no contexto de avanço de um projeto de lei[137] que, por sua vez, previa a preservação, revitalização e tombamento dos campos varzeanos do município. Articulando levantamento em acervos documentais, rodas de debate e gravação de entrevistas, com enfoque na metodologia da história oral, o inventário elencou 39 entidades com mais de 50 anos na várzea belo-horizontina. Com o veto ao projeto de lei supracitado, as intenções se voltaram ao Registro do futebol de várzea como patrimônio imaterial do município, sendo que o processo foi aberto em 2017 e o dossiê do inventário finalizado em 2018, ainda que a votação definitiva do processo esteja pendente até hoje[138].

Cumpre destacar que o processo elencou 33 lugares e se aprofundou no significado social dos campos, entre os processos construtivos, as dificuldades de permanência e os afetos mobilizados por essa constante. Dinâmicas que relaciono às interpretações realizadas nos capítulos anteriores, acerca dos lugares do futebol popular em São Paulo (SP). Em suma, articula as transformações da cidade de BH em metrópole e as relações deste processo com as práticas culturais varzeanas. Essa interseção, aprofundada na tese de Ribeiro (2021), enfatiza a relevância dos campos varzeanos como lugar de encontro e sociabilidade, sendo relevante o processo coletivo de inventário, mesmo com possíveis entraves na política de Registro em si.

---

[136] Articulada pela Fundação Municipal de Cultura (Diretoria de Patrimônio Cultural) e Secretaria Municipal de Esportes e Lazer.

[137] O projeto de lei nº 1634/2015, visava autorizar o poder executivo a criar o Programa de Preservação, Revitalização e Tombamento de Campos de Futebol de Várzea no Município. Vitorioso na casa legislativa, foi vetado pelo então Prefeito, que justificou ser uma política concernente ao Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município.

[138] Tal pendência envolve, ainda, a destituição do Centro de Memória do Esporte e do Lazer, da Secretaria Municipal de Esportes e Lazer, órgão que seria responsável pela publicização do material contido no Dossiê.

Retomando a cidade de São Paulo, o tombamento do Parque do Povo (CONDEPHAAT, 1994), que destacou a potência do futebol de várzea na Zona Sul, nas décadas anteriores a 1990, a análise de que "o futebol de várzea também é patrimônio", apresentada por Magnani e Morgado (1996), a ênfase na preservação dos lugares do futebol como suporte material e simbólico dessas práticas (SCIFONI, 2013) e as recentes organizações de varzeanos/as da Casa Verde pela preservação dos campos do Complexo Campo de Marte, também figuram como exemplos importantes do debate que engendra o futebol varzeano à seara do patrimônio cultural, nas últimas décadas.

O conceito de lugares de memória, amplamente difundido nesta seara, contribui para iluminar a questão, dado o inerente atrelamento entre passado e contemporaneidade, no que tange às práticas culturais que se desdobram nos campos. Nascimento e Scifoni (2015), ao tratar lugares de memória operária, salientam que a identificação e preservação dos lugares:

> [...] fundamenta-se na trajetória de luta política dos trabalhadores e dá visibilidade aos espaços daqueles que por poucas vezes tiveram lugar e oportunidade. Adquire sentido também político, já que a memória é uma estratégia de transformação da sociedade, como o são, as práticas de preservação do patrimônio. Insere o mundo do trabalho na complexa teia das lembranças e dos esquecimentos que são as proteções por lei de artefatos da cultura material, ampliando suas possibilidades seletivas. (NASCIMENTO; SCIFONI, 2015, p. 80)

Relacionando os exemplos trabalhados pelas autoras enquanto lugares da memória operária em São Paulo - bares, pontos de encontro, estádio de futebol e sedes de organizações sindicais na região do ABC - aos redutos que podem ser considerados como significativos às memórias do samba paulistano, o conceito, em sua plasticidade, suscita a reflexão sobre os campos de várzea. Nessa chave, cumpre enfatizar "[...] o caráter não monolítico dos valores culturais, existindo múltiplas variantes de valoração, podendo ser cognitivas, formais, afetivas e até mesmo pragmáticas." (NASCIMENTO; SCIFONI, 2015, p.80)

Ademais, esse modo de conceber o conceito, colocado pelas autoras, sinaliza que, na seara do patrimônio, é premente a superação das narrativas consagradas, que enaltecem o discurso dos vencedores em detrimento dos vencidos, na formação social brasileira. Elencar os lugares das práticas e significações populares contempla a riqueza e diversidade da cultura brasileira, iluminando os sujeitos realizadores como elemento central. Trata-se da história interpretada à contrapelo (LOWY, 2011): Da "história que a história não conta", versada no samba-enredo da Mangueira, em 2019. "Histórias para ninar gente grande", como diz o título do samba, e também para "desacomodar" essa gente. Gente poderosa, discriminatória e racista, que hierarquiza nossa sociedade.

Assim, os lugares das práticas populares - entre memória e contemporaneidade -, tais como os campos varzeanos, tornam-se fundamentais para que se revelem, socialmente, as resistências e as culturas brasileiras que, de fato, se produziram a partir dessa resistência. Essa é a principal potência que reside em assumirmos determinados bens como patrimônio cultural.

O sentido desta reflexão dialoga com o conceito de patrimônio-territorial, proposto por Costa (2016, p.2), definido como aquilo que representa os "[...] elementos singulares da história registrada em símbolos territoriais resistentes à colonialidade do poder: arte, religião, saberes, fazeres, modos de vida, assentamentos de grupos subalternos urbanos e rurais".

O autor entende que o patrimônio-territorial se apresenta como utopia, o lócus dos subalternizados, as "[...] espacialidades que registram, factual-memorialmente, a força da resistência de negros, indígenas e suas gerações à colonialidade do poder [...]" (COSTA, 2017, p.61) Nesse sentido: "O patrimônio-territorial é utopia aos 'territórios de exceção' ao querer mudar uma realidade imposta a partir da solidariedade a ser recuperada ou construída cultural e espacialmente." (COSTA, 2017, p.61). Utopia que, como o autor já sinalizara no início da obra, "[...] passa a ser assimilada e a se situar, pela força contraditória da colonialidade, nas periferias urbanas com seus protagonistas indígenas, negros, mestiços, mulheres e homens." (COSTA, 2017, p.62)

Em suma, o patrimônio-territorial "[...] é perpétua resistência local, pois é parte integrante de sujeitos em situação permanente com o espaço; é cultura, matéria, ideia e memória viva individual e coletiva, patrimônio periférico já existente a ser ou não ativado". (COSTA, 2017, p.59).

Nessa chave, reunindo os referencias teóricos mobilizados na presente seção, enfatizo relevância do olhar geográfico para o patrimônio cultural, entendo o espaço como processo, categoria da totalidade. Espaço apreensível pela prática e pelo pensamento, com a mobilização de conceitos e categorias, tal qual o conceito de lugar nessa tese, bem como outros arcabouços da Geografia, como o de território, mobilizado por Costa (2017).

Demarco, então, que a seara do patrimônio cultural não foi incorporada a esta pesquisa apenas como decorrência do Registro do samba paulistano como patrimônio. A Resolução nº 29/13 foi, sem dúvida, inspiração de suas problemáticas iniciais. Contudo, o percurso teórico-metodológico se desdobrou em outras dimensões, intrinsecamente articuladas aos arranjos de som, corpo e memória, pelos quais se realizam as batucadas de beira de campo. Assim, são essas múltiplas referências culturais varzeanas, realizando-se nos campos de várzea, que me permitem tomar o tema do patrimônio como aglutinador das questões colocadas.

Nessa chave, a guisa de finalização, incorporo ao debate uma nova normativa de proteção ao patrimônio imaterial relacionada ao samba paulistano. Trata-se do Registro das Práticas Carnavalescas do Estado de São Paulo como Patrimônio Imaterial, resolvido pelo CONDEPHAAT e publicado no Diário Oficial do Estado em 05/02/2020. Esse Registro foi publicizado no momento de finalização desta tese e apresenta um entendimento bastante frutífero para se pensar a dimensão do lugar como realização das referências culturais. Mesmo com acesso tardio aos seus conteúdos, pude constatar que as premissas do CONDEPHAAT, nesse processo (estudos prévios, trâmites e resolução), dialogam com o entendimento colocado pela presente seção no que concerne, mais especificamente, o samba que se realiza nos campos de várzea. Em suma, essa recente normativa fortalece a ideia de que "a várzea supre o samba e o samba supre a várzea", conforme colocado por Edgard, batuqueiro/ritmista do The Wailers da Brasilândia e de diversas escolas de samba.

Cumpre contextualizar que o pedido de Registro partiu da Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo e, inicialmente, solicitava registrar o desfile das escolas de samba como patrimônio imaterial do Estado[139]. Este pedido foi apreciado pelo Conselho em 22/01/2018 e teve voto favorável da maioria dos presentes. Contudo, foi indeferido por uma questão de quórum, uma vez que a ausência de muitos/as conselheiros/as naquela data impediu que os votos favoráveis alcançassem a proporção exigida pelo regulamento. Nesse ínterim, o próprio Conselho sinalizou que a abrangência do pedido estava um tanto reduzida, centrada nos desfiles, e recomendou então um estudo mais ampliado, que abrangesse as práticas carnavalescas do Estado de São Paulo.

A partir dessa recomendação, a Unidade de Preservação do Patrimônio Histórico (UPPH), setor técnico e executivo do CONDEPHAAT, encaminha o "Estudo do carnaval paulista como patrimônio cultural imaterial do Estado de São Paulo", a partir de 2018, no bojo do processo UPPH 80.418/18. Destaco que este material serviu como referência para o parecer favorável do Conselho, contendo ampla gama de recomendações e enfatizando a relevância do estudo em questão. Contudo, não é o material definitivo do processo, pois após sua apreciação e incorporação de novos elementos, o CONDEPHAAT produziu um estudo mais ampliado, denominado "Estudo de Registro das Práticas Carnavalescas do Estado de São Paulo como Patrimônio

[139] A demanda dessa entidade foi articulada, também, à Assembleia Legislativa do Estado (ALESP), por meio do Projeto de Lei 853 de 2017, de autoria da Deputada Estadual Leci Brandão (PC do B). O projeto avançou e, em 28 de dezembro de 2018 o então Governador Márcio França assina a Lei 16.913, que declara "Patrimônio Cultural Imaterial do Estado os Desfiles das Escolas de Samba realizados no Carnaval". Mesmo com força de Lei, tal declaração não mobiliza aspectos mais detidos às políticas de salvaguarda e não incorporou estudos aprofundados sobre o tema, como se verifica nas normativas de órgão de proteção ao patrimônio.

Imaterial". Diante das restrições estabelecidas pela pandemia em 2020 e pela exigência de consulta presencial colocada pelo CONDEPHAAT, não pude acessar esse estudo definitivo, apenas o primeiro, que me foi enviado pelo órgão por via remota. Por se tratar do estudo que embasou o parecer, considero não haver prejuízo em referenciar-me no material inicial, que cito como São Paulo (2018), a partir dos parágrafos a seguir.

O estudo parte do marco legal que institui o registro dos bens de natureza imaterial no Estado de São Paulo (Decreto 57.439, de 17 de outubro de 2011) e enfatiza que as práticas carnavalescas do Estado "[...] são constitutivas do que se convencionou chamar de patrimônio imaterial". (SÃO PAULO, 2018, p.3). Tal assertiva deriva do entendimento explicitado na apresentação do estudo, ao enfatizar que os desfiles carnavalescos representam o "apse", ou "clímax", de um processo intricado, no qual o patrimônio se constitui nas práticas, lugares, saberes-fazeres, gestos, cerimônias, festas, entre outras contingências que envolvem o "ciclo carnavalesco", realizado pelas agremiações ao longo do ano.

Ademais, situa a centralidade dos negros e negras nesse processo, do século passado ao atual, o que já configuraria, em si, um objeto de salvaguarda, como expressão cultural destes grupos no território de São Paulo. Por fim, ainda na apresentação, São Paulo (2018) demarca a disputa simbólica entre os carnavais paulista e carioca como um processo que deve ser problematizado na chave das políticas públicas de cultura, atribuindo a condição pormenorizada que o carnaval paulista foi posicionado, em relação ao carioca, como fruto de uma dinâmica histórica de insuficiência de recursos e fomento. Trata-se de uma assertiva potente, esta última, uma vez que os intérpretes que dialogaram com São Paulo (2018), ao longo do estudo, foram representantes de agremiações carnavalescas do interior do Estado e das periferias da capital, que em geral desfilam nos grupos inferiores (Grupos 2, 3 e 4, no caso da capital) e, portanto, não figuram entre as escolas de samba amparadas por grandes patrocínios e inseridas no espetáculo do grupo especial.

Em síntese, o estudo "[...] exprime a existência de espaços - escolas de samba, ruas, bares, barracões, ateliês, etc. - onde se concentram e se reproduzem práticas culturais coletivas, em diferentes formatos, condições, arranjos, que constituem um patrimônio cultural material e imaterial e apontam para riquezas específicas de São Paulo" (SÃO PAULO, 2018, p.9).

É a partir dessa chave espacial, por vezes mencionada enquanto "espaços de criação", no corpo do estudo, que relaciono suas premissas (e o próprio parecer), ao escopo dessa pesquisa, ou seja, os campos de futebol de várzea como lugares de realização de múltiplas referências culturais, ganhando enfoque, dentre elas, o samba atrelado ao carnaval. Numa das

seções de SÃO PAULO (2018), em que trata das "migrações, circulações e resistências" que envolvem as práticas carnavalescas, o estudo destaca que:

> Falar em escolas de samba em São Paulo é falar de um universo amplo e complexo, em que as pessoas se organizam para festejar, se divertir e dar sentido ao mundo ao seu redor. Dessa maneira, espaços vão sendo significados a partir de seus usos, gerando sociabilidades e práticas de lazer negras e populares. (SÃO PAULO, 2018, p. 36)

Esse entendimento traz à tona uma dimensão relevante das práticas carnavalescas, que é a dimensão da vida de bairro, dialogando, portanto, com os eixos de análise que estruturaram essa tese. Conforme elucida o Presidente da Escola de Samba Isso Memo, em depoimento incorporado ao estudo: "O carnaval, a magia do carnaval, é agregar o bairro". Essa ênfase perpassa também o potencial significativo que as quadras das escolas de samba possuem para as comunidades, sendo definidas como "casa", em parte dos depoimentos.

É com esse destaque aos espaços de criação e ao bairro que o ciclo anual de "rituais, festas e sociabilidade" conformam, segundo SÃO PAULO (2018), um conjunto de "saberes, fazeres, identidades", articulados em "redes de conexão". Nesta rede, os lugares do futebol são relevantes, pois "sambar também jogar, também é torcer". Os levantamentos enfatizam que: "Desde os primórdios do carnaval das escolas, essas agremiações andam bem próximas dos clubes de futebol, seja de várzea ou profissional" (SÃO PAULO, 2018, p.70). No mesmo sentido colocado por essa tese, no capítulo 2, o estudo destaca, adiante, que "[...] ainda hoje, muitas agremiações são fundadas a partir de um time de futebol, mesmo que essa relação não fique tão explícita no cotidiano carnavalesco" (SÃO PAULO, 2018, p.70).

Elucidando a dinâmica, o estudo pontua, então, que "[...] essa ligação se mostra bastante recorrente em São Paulo e que isso talvez seja uma característica bastante particular do carnaval do Estado" (SÃO PAULO, 2018, p.71). Com tal reconhecimento, que também foi defendido por esta pesquisa, o estudo apresenta então uma recomendação formulada a partir das relações entre futebol e samba que identificadas em seu percurso metodológico:

> Com isso, a relação entre futebol, samba e carnaval, em São Paulo, é potencialmente um tema de pesquisa que pode contribuir para a compreensão mais aprofundada sobre a sociabilidade popular e negra de São Paulo e, ao mesmo tempo, uma perspectiva para se entender o associativismo e sua relação com práticas de lazer. (SÃO PAULO, 2018, p.70).

Já nas considerações finais, a lista de "sugestões de ações de identificação para aprofundamento do estudo", apresentada por SÃO PAULO (2018, p.77) ressalta a

importância de um "[...] aprofundamento do entendimento das relações das escolas de samba paulistas com outras instituições culturais lúdicas e religiosas (clubes e torcidas de futebol, terreiros de religiões afro-brasileiras, etc.)".

Ainda que tenha enfocado a questão das "fundações", ou seja, do atrelamento entre futebol e samba para o surgimento de agremiações carnavalescas, o estudo de São Paulo (2018) apresentou uma agenda relevante de pesquisa e de intercâmbios futuros, inserindo os lugares do futebol no escopo das práticas que viriam a ser, posteriormente, registradas como patrimônio imaterial. Uma agenda que espero ter contribuído, com as interpretações realizadas nessa tese, especialmente em seu capítulo 3.

Ademais, o estudo também demarcou o papel político do estatuto do Registro, como via de explicitar problemáticas e superá-las:

> Buscou-se apresentar neste estudo, além da pujança cultural da manifestação e suas particularidades paulistas, como algumas condições podem enfraquecer as iniciativas de organização da população e dificultam o estabelecimento de relações no bairro e entre seus moradores, merecendo especial atenção em prol da manutenção de suas práticas. (SÃO PAULO, 2018, p.73)

No sentido desta "atenção especial" às práticas que confluem para uma expressão cultural tão potente em todo o Estado, com ênfase na cidade de São Paulo, o estudo salienta para uma reparação histórica, passível de ser mobilizada pelo Registro.

> Nessa perspectiva, reparar esse percurso histórico, com o reconhecimento do samba urbano, do carnaval e dos desfiles enquanto representativos da cultura, da memória e da formação da sociedade paulista e paulistana, do patrimônio imaterial da cidade e do Estado, parece figurar como dívida importante da administração pública paulista. (SÃO PAULO, 2018, p. 74)

Não se pode afirmar que resolução pelo Registro formalizada pelo Conselho, com base nesse estudo, irá mobilizar, por si, essas demandas tão prementes. No entanto, ela contribui para legitimar e publicizar essas demandas, para reverberar que o samba paulistano transcende seu enquadramento como dimensão cultural autonomizada, cisão que se faz com recorrência, tanto na academia quanto no âmbito das políticas culturais.

Os campos de várzea, como lugares de realização das referências culturais são, nesse sentido, instâncias potentes, pois há todo um histórico de luta política - programática ou não - que possibilitou, a partir da insurgência do uso e da apropriação do espaço, que o futebol popular permanecesse pujante na metrópole paulista.

A almejada proteção aos bens culturais da metrópole, colocada tanto pelo sistema normativo quanto pelos grupos sociais organizados adquire, então, seu inequívoco componente político. De direito à memória, à cidade, à cultura. Dos direitos sociais, em sentido amplo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O samba me traz tanta recordação
Enche minha alma de inspiração
Patrimônio da Humanidade
Brasileiro de verdade, que mora no meu coração

Os versos de Magnú Sousa e Maurílio de Oliveira, sambistas paulistanos, inspiram-me para realizar a fugidia tarefa de encerrar essa pesquisa.

São versos que suscitam a inter-relação do que foi tratado nos capítulos: tanto no sentido do percurso teórico-metodológico, dos temas e dos posicionamentos tomados por essa tese, quanto no sentido dos desejos e afetos que me permitiram realizá-la. As palavras musicadas, em forma de arte, são símbolos que expressam, com singeleza, dimensões importantes do que foi analisado e interpretado ao longo dessa pesquisa. Ao mesmo tempo, são versos de intensidade, flertando com o incomensurável, quiçá reticente... Pois a grandeza do samba faz com sempre haja algo mais a ser dito, a ser compartilhado[140].

O samba é mesmo muito generoso! E dentre tantos poderes que possui, está a capacidade de dar sentido às coisas, aos pensamentos, aos descaminhos, aos momentos.

Por este motivo, compartilhei versos de samba em diversas epígrafes, citações, títulos e subtítulos ao longo da tese, como forma de representação e elucidação. Nas dificuldades, foi o samba que me guiou. Por vezes representado em versos, que me vinham à mente, inspirando-me a seguir. Por tantas outras, representado em vozes, memórias, sonoridades e fazeres musicais que compartihei no percurso dessa pesquisa e que também se insinuavam ao pensamento durante a escrita. Linguagens múltiplas, impossíveis de tomar uma forma textual.

Junto a essa inspiração, pulsante, os versos de Magnú e Maurílio também trazem a recordação: a dimensão do tempo, das memórias, da subjetividade. E são muitas, a este sujeito-pesquisador. Vivências, felizmente! Sem elas, não poderia ter organizado esse percurso teórico-metodológico, formulado os caminhos, reunido as pistas e encaminhado as resoluções para os principais questionamentos.

As considerações finais de um trabalho acadêmico exigem, contudo, certo grau de objetividade, fato que demanda ponderar os sentidos abertos por esses parágrafos iniciais. Valendo-me, novamente, da generosidade do samba, fruto das pessoas que o realizam, detenho-me aos dois últimos versos para esboçar, então, a tarefa de ser explícito e, de algum modo, conclusivo.

---

[140] Em 2020, na finalização desta tese, tive a oportunidades de conversar com Magnú e Maurílio sobre o tema.

Defendo a tese de que o samba é patrimônio cultural, algo, a priori, bastante recorrente. Defendo a tese de que este patrimônio é múltiplo e processual, expressando significações diferenciadas entre si, em cada vertente de samba, a cada samba realizado. São intersubjetividades, portanto: diferentes "moradas", em diferentes corações brasileiros, conforme elucida o último verso. O pronome "meu" seria, inclusive, uma nuance desta subjetividade e, com certa audácia, arrisco dizer que poderia ser substituído por "nossos", sem prejuízo à mensagem da obra. De todo modo, saliento que sem esse pulsar no peito, não há patrimônio, qual seja a normativa e o estudo que se proponha. São os corações em elo, junto aos tambores, canto e dança, nos movimentos da diáspora, que fazem do samba um patrimônio. São as referências culturais, compartilhadas, que o fazem.

Fugidia, como dito no início, a necessidade de ser explícito já ameaça me escapar outra vez. Pois a tese apresentada no parágrafo anterior, nada diz, especificamente, sobre o "objeto" dessa pesquisa.

Reformulo, então: Defendo a tese de que o samba é um patrimônio múltiplo e processual, expressando significações diferenciadas, em cada vertente, a cada samba realizado. Tais significações advêm das práticas sociais e, portanto, trazem consigo contingências socioespaciais, Os lugares que, por processos históricos de apropriação e uso coletivo, acabam por acolher tais práticas, tornam-se, portanto, a matriz geradora e a possibilidade de realização dessas significações. As batucadas de beira de campo paulistanas são expressões deste processo, sendo que nos campos de várzea, as referências culturais se realizam permeando identidades, pertencimento, sonoridades, memórias, ludicidade, formas de sociabilidade, gestos e estéticas, apenas para pontuar o que foi abordado nessa pesquisa. Elas permitem identificar, então, os bens culturais num sentido amplo e nos convidam a conviver com eles, ressignificá-los constantemente. Assim, a realização das referências culturais transcende a delimitação deste ou daquele patrimônio.

Essa defesa, ou melhor, este entendimento compartilhado com o/a leitor/a, deriva do percurso teórico-metodológico proposto, o conjunto de eixos temáticos e questionamentos dos capítulos 1, 2 e 3, bem como da articulação entre eles, desenvolvida no capítulo 4. Não pretendo retomar esse movimento de articulação nessas considerações finais. Trata-se de um entendimento que se dá no percurso. Revela-se nos caminhos.

Contudo, pontuo que a seção 4.3 - "Na várzea, onde tudo se encontra" - é aquela em que tal articulação pode ser mais bem apreendida, uma vez que ali reúno as principais sínteses analíticas e interpretações. Para além desse momento específico da reflexão, posicionado no capítulo 4, espero ter dimensionado os elementos dessa articulação nas demais seções, ao

longo dos capítulos. E enfatizo que há - sempre há - muitas possibilidades de leitura parcial dos conteúdos dessa pesquisa, a partir de determinados eixos, como a análise do futebol enquanto autoconstrução e obra na periferia, do "movimento" dos campos varzeanos e do futebol popular da Zona Noroeste (desenvolvidas no capítulo 1), da urbanização dos batuques (no capítulo 2) e do repertório periférico (no capítulo 3), apenas para citar alguns exemplos.

Superando, então, a necessidade de realizar a síntese das sínteses, a sequência destas considerações finais propõe a elucidar as surpresas e proposições que a pesquisa revelou. Compartilho aquilo que movimentou o pensamento para algo de novo, dentro do escopo temático em que a pesquisa está situada. Em suma, as considerações adiante expressam muita inconclusão, mas trazem, simultaneamente, os elementos que compreendo serem os mais potentes para seguir dialogando sobre urbanização, cultura popular, futebol, samba, patrimônio cultural e referências culturais, em diferentes esferas de debate. Inicio pela questão do patrimônio cultural, propondo um entrecruzamento não linear com as demais questões.

A proteção dos bens culturais, por meio do sistema normativo, é uma estratégia importante para contrapor a lógica da cidade como negócio, do espaço fragmentado, tornado mercadoria. Quando se reconhece que a materialidade do espaço urbano é sempre carregada de significados e quando esse reconhecimento consegue envolver grupos sociais, saberes populares, técnicos e acadêmicos, de modo dialógico e horizontal, torna-se possível elencar lugares da metrópole onde o valor simbólico se contrapõe ao valor econômico. Onde as pessoas comungam determinados afetos e sentimentos identitários, denunciando a reprodução capitalista do espaço. Reverberando que a especulação imobiliária "não passará!".

Algumas normativas e processos citados por essa pesquisa permitem elucidar essa potência. Porém, eles também revelam, infelizmente, que esse jogo de forças envolve hierarquias de poder que, por vezes, esvaziam a possibilidade de se contrapor à lógica instaurada. O tombamento do Parque do Povo, realizado em 1994, mobilizou a importância do futebol varzeano da Zona Sul e o quão significativa seria a proteção permanente dos campos ali situados. Contudo, os poderes locais subverteram a normativa com o passar dos anos, e o futebol de várzea perdeu espaço. Numa das regiões mais valorizadas de São Paulo (SP), um parque que contraria seu título, permeado pelas *runs* e pelo passeio público das elites. Será esse o destino do futebol popular realizado no Campo de Marte, onde há décadas se reivindica a permanência dos campos pela "via" do patrimônio? Qual será o desdobramento dessa intensa mobilização de varzeanas e varzeanos da Zona Norte? O tombamento que se almeja e o projeto de lei publicado recentemente, em 2020, darão conta de "segurar" os mecanismos de especulação?

Não havendo respostas conclusivas, evidentemente, é fato que a proteção almejada configurará uma demarcação importante da luta social. E nessa mesma lógica, seria de extrema importância ampliar essa luta a todos os campos de futebol popular que são ameaçados, constantemente, na metrópole. Os campos mapeados por essa pesquisa, na região Noroeste de São Paulo (SP) elucidam, então, uma dimensão material e simbólica da cultura popular periférica a ser protegida de fato, nos "termos da lei", pois a festa do futebol popular se realiza em todos os campos. Sem dúvida, a incorporação progressiva desses campos à "fórmula" dos CDC's, mediada pela Secretaria Municipal de Cultura, é um caminho importante desta proteção, dialogando, ademais, com possíveis normativas na seara do patrimônio cultural.

Em suma, os campos mapeados e descritos no capítulo 1 se apresentam como demarcação territorial, como ferramenta para reivindicação de políticas públicas de cultura. Assim, espero ter contribuído para essa luta premente, dentro do "recorte" da Zona Noroeste, principalmente no que tange ao distrito do Jaraguá. Os processos de insurgência pelo uso e de apropriação coletiva dos vazios urbanos pelo futebol popular demarcam que ele permanece como obra na periferia. Tais dinâmicas se contrapõem à ideia de "fim da várzea", uma narrativa que reverbera na metrópole, o que é de fato compreensível, dado o desaparecimento progressivo de campos. Mas é preciso demarcar que outros surgem e que os usos sociais daqueles que restam se intensifica. Os arranjos da várzea, que existem porque resistem, trazem conteúdos e significações coletivas que urgem de serem reconhecidas e publicizadas.

Ainda na esfera normativa do patrimônio, essa tese enfatiza a importância dos Registros de patrimônio imaterial, a exemplo das Resoluções de CONPRESP e CONDEPHAAT, tratadas no último capítulo. Elas dão luz ao samba paulistano e contribuem para uma constante reinterpretação de sua história, suas contingências e transformações. Contudo, é preciso pontuar os dilemas que perpassam as justificativas de tais Registros, ou seja: que patrimônio é este que se quer preservar? Qual é a narrativa que se atribuí a este bem cultural de aclamação popular, para dizer que sua salvaguarda é importante? O que está posto e o que está suprimido nesse processo, cuja subjetividade é inerente? Sobre tais questionamentos, entendo que a normativa publicada pelo CONDEPHAAT (2020) abrange com maior profundidade o caráter múltiplo e processual do patrimônio, por posicionar o samba partir de suas práticas e lugares de criação. Problematizar as noções de "essência" e de "diluição das tradições", que reverberam no estudo que embasa o Registro do CONPRESP (2013), é uma agenda importante, visto que nos próximos anos a normativa será revista.

Ademais, todo Registro deve se desdobrar em práticas de salvaguarda, o que suscita uma atualização do escopo elencado, envolvendo os grupos detentores e realizadores.

De todo modo, cumpre demarcar que a delimitação do que vai ser protegido, por meio do Tombamento ou Registro, configura apenas uma dimensão das políticas patrimoniais. Superando a letra da lei, o mais importante é o processo mobilizado para se atingir a normativa, bem como os processos subsequentes e continuados dedicados à proteção, nos planos de salvaguarda. Ambos são determinantes, uma vez que as reivindicações coletivas de proteção são estratégias que se entrelaçam a uma luta maior: a luta por direitos sociais, em sentido amplo. Noutros termos, a organização pelo tombamento de um campo de várzea, ou por ações de salvaguarda do samba paulistano como patrimônio constituem uma estratégia potente de mobilização social. Envolvem o direito à cultura, à memória, à cidade, como já foi pontuado. Envolvem moradia, lazer, mobilidade urbana, qualidade de vida, entre outras especificidades, ainda que nem sempre isso não seja explícito no processo de reivindicação.

É por esse motivo que tomar a seara do patrimônio como um horizonte possível de insurgência, para outra vida na metrópole, demanda transcender as normativas como objetivo final. Demanda criar instâncias de diálogo, processos formativos e de escuta continuada, a partir dos quais as necessidades sociais e problemáticas urbanas virão à tona. Objetivamente, trata-se de reverter o protagonismo centrado nas instituições e criar instâncias coletivas para que tal protagonismo esteja centrado nos grupos detentores e realizadores.

Mas como fazê-lo? É preciso, sobretudo, aprender com estes grupos. É preciso incorporar o valioso legado das instituições de proteção ao patrimônio, que já sinalizam há décadas essa reversão metodológica e simultaneamente, formular novas metodologias. Sendo estas embasadas nos saberes que são fluídos no cotidiano das pessoas, em formas de partilha enraizadas. Em suma: criar metodologias, ao invés de replicar já as existentes, que figuram como importantes ferramentas de inspiração e embasamento, mas que não se encerram em si.

Os inventários participativos que se multiplicam nacionalmente, a partir do marco legal citado no capítulo 4, são práticas frutíferas para se alcançar esse horizonte. Experiências como o Inventário Participativo "Minhocão contra a gentrificação" (REPEP, 2019a) elucidam como o protagonismo de movimentos, coletivos de cultura e grupos sociais locais podem articular o entendimento da sociedade acerca dos bens culturais de determinada região, bairro ou lugar, ampliando o escopo de referências culturais significativas à população. Isso se desdobra em diversos caminhos de reivindicação e realização de políticas públicas em prol dos direitos sociais, sem necessariamente restringir essa luta ao objetivo da patrimonialização.

Nesse sentido, o conceito de referência cultural suscita a formulação de práticas, teorias e metodologias vigorosas, sendo uma chave para se debater a questão do patrimônio cultural. Ainda que, no âmbito desta tese, não tenham sido propostas atividades de inventários para elencar as referências culturais que pululam nos campos varzeanos, os elementos sintetizados no capítulo 4 me permitiram formular a perspectiva da realização das referências culturais a partir do lugar - os campos varzeanos -, contribuindo para somar no fortalecimento das lutas pelo direito à cultura, à memória e à cidade, a partir da periferia.

Não tenho dúvidas de que seja um tanto utópico almejar a proteção e a permanência dos campos varzeanos identificados por essa pesquisa nos termos da lei, bem como o seria se considerássemos campos de outras regiões da metrópole. Contudo, um passo importante nesse sentido é criar instâncias de compartilhamento coletivo dos significados que os tornam tão relevantes ao cotidiano de seus respectivos bairros. Uma dimensão de valoração para milhares de varzeanos e varzeanas, que já se desdobra e que espero ter podido expressar nos eixos temáticos desta tese.

Por meio desses eixos, pontuo a relevância da ciência geográfica, sem com isso defender uma fronteira restritiva do pensamento científico para as proposições que estão colocadas. Destaco que foi a partir do lugar, conceito mobilizado na primeira seção desta tese, que esse arranjo de elementos significativos da várzea pôde se conformar. Cartografias geradas como forma de representação e, simultaneamente, de análise. Localizar campos a partir de imagens de satélites desvelou processos balizadores da urbanização de São Paulo, que se projetam nessa dinâmica tão incessante que é a apropriação do espaço pelo jogo.

Assim apresentei uma geografia de processos político-econômicos decisivos à formação das periferias da Zona Noroeste, na chave da moradia, da incorporação de loteamentos à área urbanizada de São Paulo (SP). Mas as geografias vão além deste escopo teórico-metodológico e essa disciplina tem muito a contribuir na interpretação das expressões culturais da metrópole, como são, por exemplo, as culturas varzeanas. Na dialética entre a miséria e a riqueza do cotidiano programado - um olhar para a metrópole pautado no materialismo histórico -, é possível avançar para uma geografia urbana dos sons, das memórias, dos saberes e fazeres, das formas de sociabilidade, das estéticas, da corporeidade. Considero de suma importância que a geografia urbana de inspiração marxista contemple estes e outros temas possíveis. Sem jamais eximir-se da crítica e da reivindicação, porém avançando no processo interpretativo da vida que movimenta a metrópole. Uma geografia urbana capaz de desvelar práticas, significações e expressões simbólicas, compartilhando aos pares as múltiplas geografias de um lugar ou de um arranjo cultural específico, como as

batucadas de beira de campo. Numa situação dialógica de mobilização das referências culturais, este olhar geográfico, atento à cultura, tem muito a somar.

Para tanto, é inerente o entrecruzamento de metodologias e áreas do conhecimento, como foi o caso da antropologia e da etnomusicologia, nessa pesquisa. Ademais, o diálogo teórico com as ciências humanas, em sentido amplo. Desvelar geografias urbanas exigiu um exercício interpretativo, pautado na prática etnográfica, e os resultados gerados potencializaram a seara do patrimônio como horizonte do possível, para outra vida na metrópole, para a conquista de direitos sociais por meio da articulação de referências culturais que se realizam no lugar, na vida de bairro.

Os percursos, vivências e trocas estabelecidas se deram no território periférico. Bairros marcados pela vulnerabilidade social, de hoje e de outrora. Campos de várzea organizados pelo fazer coletivo das famílias de baixa renda. Lugares do encontro e sociabilidade que se revelam o conteúdo da segregação do espaço na metrópole, de base social e racial, da moradia autoconstruída, das mobilidades populacionais - especialmente a nordestina -, dentre outros processos. Samba e futebol, na periferia de São Paulo (SP), são "caudatários desse encontro", para usar a expressão do sambista Nei Lopes. Enquanto expressões culturais localizáveis e enredadas, articulam as referências culturais daqueles grupos sociais alijados de direitos.

É nesse sentido, que há uma teia material e simbólica entre os quintais das famílias negras do século XIX, os encontros promovidos pelas irmandades negras, os festejos afro-católicos (da capital e do interior), a mobilidade negra pelo território paulista, os lugares de trabalho do pós-abolição, os festejos carnavalescos, as agremiações e os campos de várzea. As batucadas de beira de campo revelam esses caminhos, vinculando som, corpo e memória. À medida que o futebol popular se espraia pela periferia, ele revela o movimento de um legado de referências do mundo do samba. E vai se imbricar aos "bolsões de expressões ancestrais, tradicionais e experiências inovadoras", que formam este território, como salienta o Manifesto Periférico (2015), onde múltiplas expressões culturais populares se desdobram.

A condição de pobreza e a força cultural para superá-la revelam as hierarquias impostas pela colonialidade num jogo político ora explícito, ora imbricado e velado. São as violências da colonização, em sua contemporaneidade. E são também as contrapartidas colocadas pela população. Poderes em confronto, pautados pela coletividade, pelos arranjos de bairro. Às varzeanas e varzeanos, não existe a opção de não enfrentar, de não se contrapor. A várzea nasce de uma invertida à lógica urbana e revela, desde o início, a necessidade de resistir para existir. E para manter vivas as expressões culturais. Assim como ocorreu com

diversas manifestações culturais brasileiras que, de alguma forma, estilhaçaram o modelo eurocatólico imposto pela colonização (GONZALEZ, 1987).

Tambores, canto e dança, na periferia de São Paulo (SP), fazem ecoar a dimensão popular das culturas brasileiras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AB'SÁBER, A. N. *Geomorfologia do sítio urbano de São Paulo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

ALVAREZ, R. *Os "vazios urbanos" e o processo de produção da cidade*. 1994. 146 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

ANTUNES, F. M. *Futebol de Fábrica em São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade der São Paulo, São Paulo, 1992.

AZEVEDO, A. M. *Sambas, quintais e arranha-céus: As micro-áfricas em São Paulo.* São Paulo: Olho d´Água, 2016.

AZEVEDO, A. M.. Samba: um ritmo negro de resistência. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, v. 70, p. 44-58-58, 2018.

BARONETTI, B. S. *O Cardeal do samba. Memórias de Seu Carlão do Peruche.* 1. ed. São Paulo: LeberArs, 2019.

BONDUKI, N. *Origens da habitação social no Brasil.* São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

BONI, V. e QUARESMA, S., (2005), Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. In: *Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC*. v. 2, nº 1 (3), janeiro-julho/2005, p. 68-80.

BOSI, E. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.

BOSI, A. *Mestre Xidieh*. Oswaldo Elias Xidieh. Narrativas populares. 2ª edição. Belo Horizonte, 1993. (Prefácio).

CARLOS, A. F. A. *Espaço-tempo na metrópole: a fragmentação da vida cotidiana*. São Paulo: Contexto, 2001.

CARLOS. A. F. A. *O espaço urbano: novos escritos sobre a cidade.* São Paulo: FFLCH, 2007.

CARLOS, A. F. A. *O lugar no / do mundo*. São Paulo: FFLCH, 2007.

CARLOS, A. F. A. A metrópole de São Paulo no contexto da urbanização contemporânea. *Estudos Avançados*. v.23 n. 66. p. 303-3014, 2009.

CARLOS, A. F. A. O poder do corpo no espaço público: o urbano como privação e o direito à cidade. *GEOUSP – Espaço e Tempo São Paulo*. v. 18 n. 2 p. 472-486, 2014.

CAJAZEIRA, D. H. V. *Geografia(s) do Futebol Contemporâneo em São Paulo. Espaço do Jogar e do Torcer na Metrópole.* 198 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Geografia) – Departamento de Geografia, USP, São Paulo, SP, 2009.

CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CONTI, L. N. *A memória do samba na capital do trabalho: os sambistas paulistanos e a construção de uma singularidade para o samba de São Paulo*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

D'ANDREA. T. P. *A formação dos sujeitos periféricos: Cultura e política na periferia de São Paulo.* Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DAMIANI, A. A cidade (des) ordenada. *Boletim Paulista de Geografia*, n. 72. p.95-109, 1994.

DAMO, A. *Do dom à profissão: Uma etnografia do futebol espetáculo a partir da formação de jogadores no Brasil e na França*. Tese (Doutorado em Antropologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo. Contraponto: 1997.

DOMINGUES, P. J. *Uma história não contada: Negro, racismo e trabalho no pós-abolição em São Paulo (1889 – 1930).* Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

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

FAVERO, R. P. F. *A várzea é imortal: abnegação, memórias, disputas e sentidos em uma prática esportiva urbana*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

FONSECA, M. C. L. *Referências Culturais: base para novas políticas do patrimônio*. In: O Registro do Patrimônio Imaterial. Brasília/MinC, 2000.

FONSECA, M. C. L. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil.* 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

FONSECA, M. C. L. Construção das políticas internacionais de referência para a salvaguarda do patrimônio imaterial. Curso. *Patrimônio imaterial: política e instrumentos de identificação, documentação e salvaguarda.* EAD-DUO/IPHAN, 2008.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas.* Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GILROY, P. O *Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

GONÇALVES, G. R. *A crise da cidade em jogo: o futebol na contramão em ruas da Penha.* 2011. 169f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

GONZALEZ, L. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, n. 92/93 (jan./jun.). 1988, p. 69-82.

GONZALEZ, L. *Festas populares no Brasil.* Rio de Janeiro: Index, 1987.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro, 2006.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Educação Patrimonial: Inventários participativos: Manual de aplicação*. Brasília, 2016.

KOWARICK, L. *A espoliação urbana.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LEFEBVRE, H. Estrutura social: a reprodução das relações sociais. In: MARTINS, José de Souza; FORACCHI, M. M. F. (orgs.). *Sociologia e Sociedade: Leituras de introdução à Sociologia*. Rio de Janeiro: LTC, 1977.

LEFEBVRE, H. *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo, Editora Ática, 1991.

LEFEBVRE, H. *O direito à cidade.* São Paulo: Centauro, 2001.

LENCIONI. S. Reestruturação urbano-industrial no Estado de São Paulo: a Região da Metrópole Desconcentrada. *Revista Espaço & Debates*, n.38, p.54-61, 1994.

LENCIONI. S. Concentração e centralização das atividades: uma perspectiva multiescalar. Reflexões a partir do caso de São Paulo. *Revista Nova Rio Grande do Norte*, n.39, p.7-20, 2008.

LENCIONI, Sandra. Observações sobre o conceito de cidade e urbano. *Geousp - espaço e tempo.* São Paulo. n. 24. pp. 109 -123, 2008.

LIGIERO, Z. O conceito de "motrizes culturais" aplicado às praticas performativas afro-brasileiras. *Revista Pós Ciência Sociais*. v. 8. n. 16, São Luiz, 2011.

LINS, B. A.; MACHADO, B. F.; ESCOURA, M. *Diferentes, não desiguais: a questão de gênero na escola.* 1. ed. São Paulo:Editora Reviravolta, 2016.

LOPES, N. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical. Partido-alto, Calango, Chula e outras cantorias.* 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

LOPES, N. *Partido-alto: Samba de bamba.* Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

MAGNANI, J. G. *Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana* São Paulo, Editora Terceiro Nome. Coleção Antropologia Hoje, 2012.

MANENTE, F. C. M. *A moradia popular chegou à Serra da Cantareira*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.

MARCELINO, M. M. *Uma leitura do samba rural ao samba urbano na cidade de São Paulo.* Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

MARRA, P.S. *Vou ficar de arquibancada pra sentir mais emoção: Técnicas sônicas nas dinâmicas de produção de partidas de futebol do Clube Atlético Mineiro.* Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

MARTINS, J. S. As temporalidades da história na dialética de Lefebvre. In: MARTINS, J.S. (Org.). *Henri Lefebvre e o retorno à dialética*. São Paulo: Hucitec, 1996.

MARX, K. *Para a crítica da economia política*. Marx-Engels Werke, vol. XIII, Dietz Verlag, Berlim, 1972.

MASCARENHAS, G. *Entradas e bandeiras: a conquista do Brasil pelo futebol*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2014.

MASCARENHAS, G. Várzeas, operários e futebol: uma outra geografia. *Geographia*. Niterói, v. 4, n. 8, p. 84-92, 2002.

MENESES, J. N. C. A patrimonialização da vida: vivências, memória social e interpretação do patrimônio cultural. In: COSTA, E.; BRUSADIN, L.; PIRES, M. do C. (Orgs.). *Valor patrimonial e turismo: limiar entre história, território e poder.* São Paulo: Outras Expressões, 2012.

MENESES, U. T. B. de. Valor cultural, valor econômico: encontros e desencontros. *Seminário Internacional História e Energia.* São Paulo: Fundação Patrimônio Histórico de Energia de São Paulo, p. 29-47, 2000.

MENESES, U. T. B. de. *O campo do Patrimônio Cultural: uma revisão de premissas*. I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural: Sistema Nacional de Patrimônio Cultural: desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão. IPHAN, 2009, p 25-41.

MESTRINEL, F. de A. S. *A Batucada da Nenê de Vila Matilde: formação e transformação de uma bateria de escola de samba paulistana.* Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

MESTRINEL, F. A. S. A batucada como experiência significativa: a Bateria Alcalina. In: XXII Congresso ABEM, 2015, Natal/RN. *XXII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical*, 2015.

MESTRINEL, F. A. S. *Batucada: experiência em movimento.* Tese (Doutorado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

MUNANGA, K. *Origens africanas do Brasil Contemporâneo*. Histórias, Línguas, Culturas e Civilizações. São Paulo: Global, 2009.

NITO, M. K.; SCIFONI, S. O patrimônio contra a gentrificação: a experiência do inventário participativo de referências culturais do Minhocão. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, v.1, 2017, p.38-49.

ORTNER, S. Teoria na antropologia desde os anos 60. *Mana*, v. 17, n.2, p. 419-466, 2011.

PEREIRA, S. C. P. *Os loteamentos clandestinos do distrito do Jaraguá (SP): Moradia e especulação.* 2005. Dissertação (Mestrado em Geografia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

PINTO, T. de. O. Som e música - questões de uma antropologia sonora. *Revista Antropológica*, v.44 (1), p. 221-286, 2001.

RAIMUNDO, S. L. *Território, cultura e política: Movimento cultural das periferias, resistência e cidade desejada.* Tese (Doutorado em Geografia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

RIBEIRO, R. R. *A várzea e a metrópole: Futebol amador, transformação urbana e política local em Belo Horizonte (1947-1989).* Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais). Escola de Ciências Sociais. Centro de Pesquisa e Documentação Histórica. Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 2021.

RODRIGUES, A. M. *Moradia nas cidades brasileiras*. São Paulo: Contexto, 1990.

ROLNIK, R. *A cidade e a Lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo.* São Paulo: Nobel, 1997.

ROLNIK, R. Territórios negros nas cidades brasileiras (etnicidade e cidade em São Paulo e Rio de Janeiro). *Revista de Estudos Afro-Asiáticos*, 1989.

SAMPAIO, M. R. A. de. *Metropolização: um estudo da habitação popular paulistana.* Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1972.

SANT'ANNA, M. O patrimônio imaterial – políticas em curso: a legislação brasileira e os programas de fomento. Curso. Patrimônio Imaterial: políticas e instrumentos de identificação, documentação e salvaguarda. EAD-DUO/IPHAN, 2008.

SANTOS, A. A. de O. *Vai graxa ou samba senhor?: A música dos engraxates paulistanos entre 1920 e 1950*. 2015. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

SANTOS, A. L. *Dimensões do patrimônio cultural: tombamentos e territorialidades do Núcleo Original da Freguesia do Ó – São Paulo (SP).* 2014. 219f. Dissertação (Mestrado em Geografia). Instituto de Geociências. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

SANTOS, A. L. Torcer, sambar e batucar no futebol de várzea paulistano: O patrimônio imaterial à luz de experiências etnográficas. In: Congreso Internacional de Patrimonio Intangible, 2017, Buenos Aires. *Congreso Internacional de Patrimonio Intangible - Avances y desafios,* 2017.

SANTOS, A. L. Entre a prática e a representação: reflexões e tendências sobre os lugares do futebol em São Paulo (SP). XV Simpósio Nacional de Geografia Urbana, 2017, Salvador. *Anais do XV SIMPURB*, 2017.

SANTOS, L. Z. *Todos na produção: Etnografia de Narrativas Sônicas e Raps em Espaços Urbanos Populares.* 1.ed. Jundiaí: Paco, 2017.

SANTOS, M. S. Diáspora sonora na América Latina: A ancestralidade como elo. *Anais* XIII Encontro de estudos multidisciplinares em cultura, 2017.

SANTOS, M. S. *Perspectivas etnomusicológicas sobre batuque: racialização sonora e ressignificações em diáspora.* Tese (Doutorado em Música). Escola de Música. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2020.

SANTOS, M. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2004.

SANTOS, R. E. Sobre espacialidades das relações raciais: raça, racialidade e racismo no espaço urbano. In: SANTOS, R. E. (Org.) *Questões urbanas e racismo.* Petrópolis, RJ : DP et Alii ; Brasília, DF : ABPN, 2012.

SÃO PAULO. Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico. *Processo* no. *26.513/1988*. Estudo de tombamento do Parque do Povo. 1994.

SÃO PAULO. Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo. Prefeitura. *Processo 2013*0.265.805*7.* 2013.

SÃO PAULO. Observatório do Turismo da Cidade de São Paulo. *Censo 100 anos do samba paulistano.* 2014.

SCIFONI, S. Parque do Povo: um patrimônio do futebol de várzea em São Paulo. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. v.21. n.2. p. 125-151, 2013.

SEABRA, O. C. de L. A insurreição do uso. In: MARTINS, J. de S. (org.) *Henri Lefebvre e o retorno à dialética.* São Paulo: Hucitec, 1996.

SEABRA, O. C. de L. *Os meandros dos rios nos meandros do poder: o processo de valorização dos rios e das várzeas do Tiete e do Pinheiros na cidade de São Paulo.* 1987. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.

SEABRA, O. C. de L. *Urbanização e fragmentação: cotidiano e vida de bairro na metamorfose da cidade em metrópole, a partir das transformações do Bairro do Limão.* 2003.

397 f. Tese (Livre Docência) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

SERPA, A. Paisagem, lugar e região: Perspectivas teórico-metodológicas para uma geografia humana dos espaços vividos. *Geousp – espaço e tempo.* São Paulo. n. 33. pp. 168-185, 2013.

SERPA, A. *O espaço público na cidade contemporânea.* 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Edunesp, 2001.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. 4 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

SODRÉ, Muniz**.** *Samba, o dono do corpo.* 2ª ed., Rio de Janeiro: Mauad,1998.

SODRÉ, M. *Claros e escuros: identidade, povo, mídia e cotas no Brasil*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

SODRÉ, M. *O terreiro e a cidade. A formação social negro-brasileira.* Salvador. Fundação Cultural do Estado da Bahia: Imago Editora, 2002.

SOUZA, L. S. *Educação musical afrodiaspórica: Uma proposta decolonial para o ensino acadêmico de violão a partir dos sambas do Recôncavo Bahiano*. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2019.

SILVA, D. M. M. A associação Atlética Anhanguera e o futebol de várzea na cidade de São Paulo (1928 – 1950). . (Mestrado em História) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SILVA. M. V. T. *Territórios negros em trânsito: Penha de França – Sociabilidades e Redes Negras na São Paulo do Pós-Abolição*. (Mestrado em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SIMÕES, I. *Clientes versus rebeldes: novas culturas torcedoras nas arenas do futebol moderno.* Rio de Janeiro: Multifoco, 2017.

TOLEDO, Luiz Henrique de. *Torcidas organizadas de futebol*. Campinas: Autores Associados Anpocs, 1996.

TOLEDO. L. H. de. A cidade das torcidas: representações do espaço urbano entre os torcedores e torcidas de futebol na cidade de São Paulo. In: MAGNANI, J. G. C, TORRES, L. *Na metrópole: textos de Antropologia Urbana*. São Paulo: Fapesp, 2000.

TIRONE, A. O papel e as contradições das comunidades de samba em São Paulo. *Revista Samba Sampa*. 1 ed., p.15-18, 2013.

VALVASSORI, I. S. *Som de Valente: Bailes Negros em São Paulo.* Dissertação (Mestrado em Geografia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

VON SIMSON, O. R. de M. *Carnaval em branco e negro. Carnaval popular paulistano: 1914-1988.* Campinas: EdUNICAMP, 2007.

WILLIAMS, R. *Cultura.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

WILLIANS, R. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Unesp, 2011.

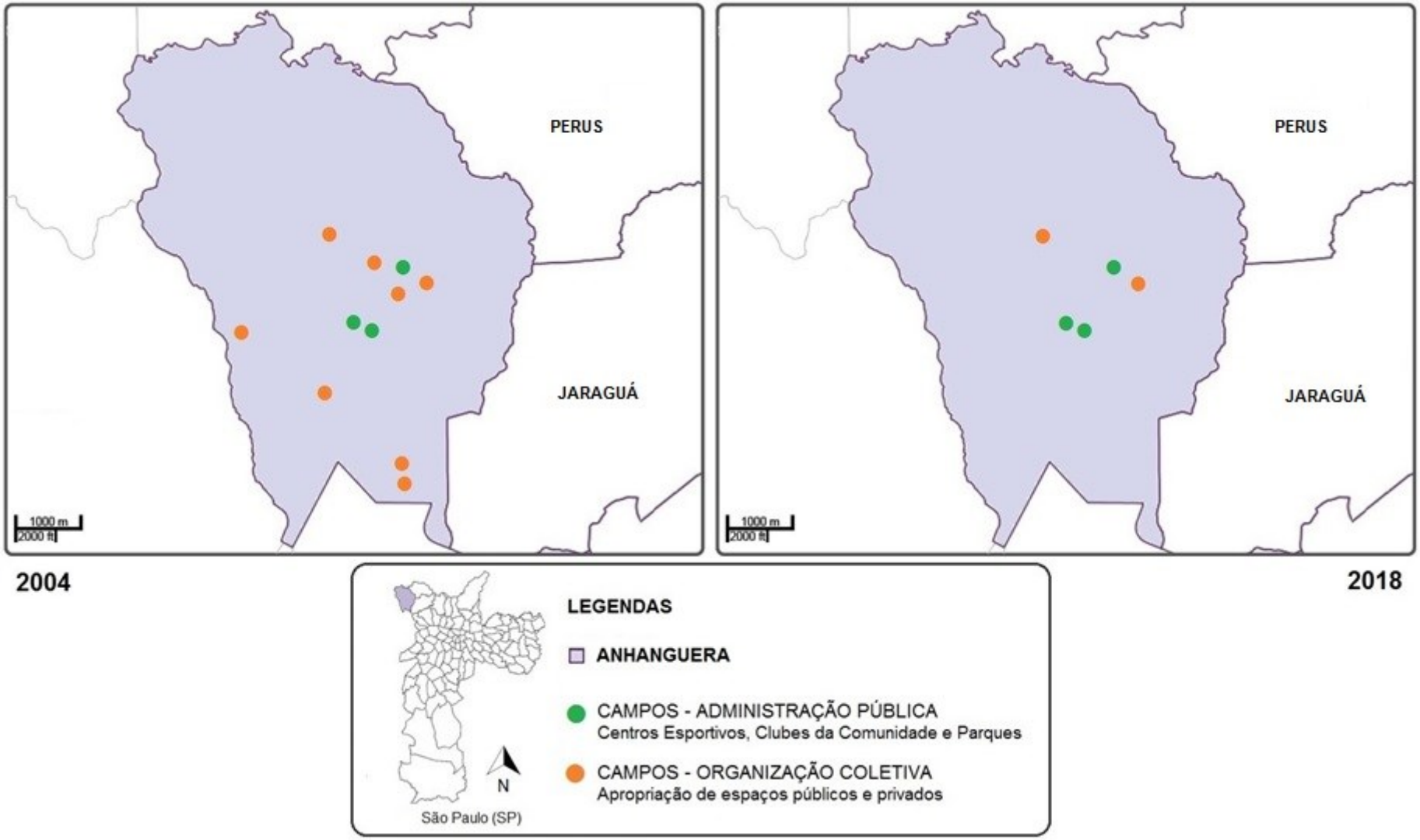
WISNIK. J. M. *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

YAKINI, M. *Crônicas de um peladeiro*. 2. ed. São Paulo: Elo da Corrente Edições, 2016.

XIDIEH, O. E. *Narrativas populares.* 2 ed. Belo Horizonte, 1993.

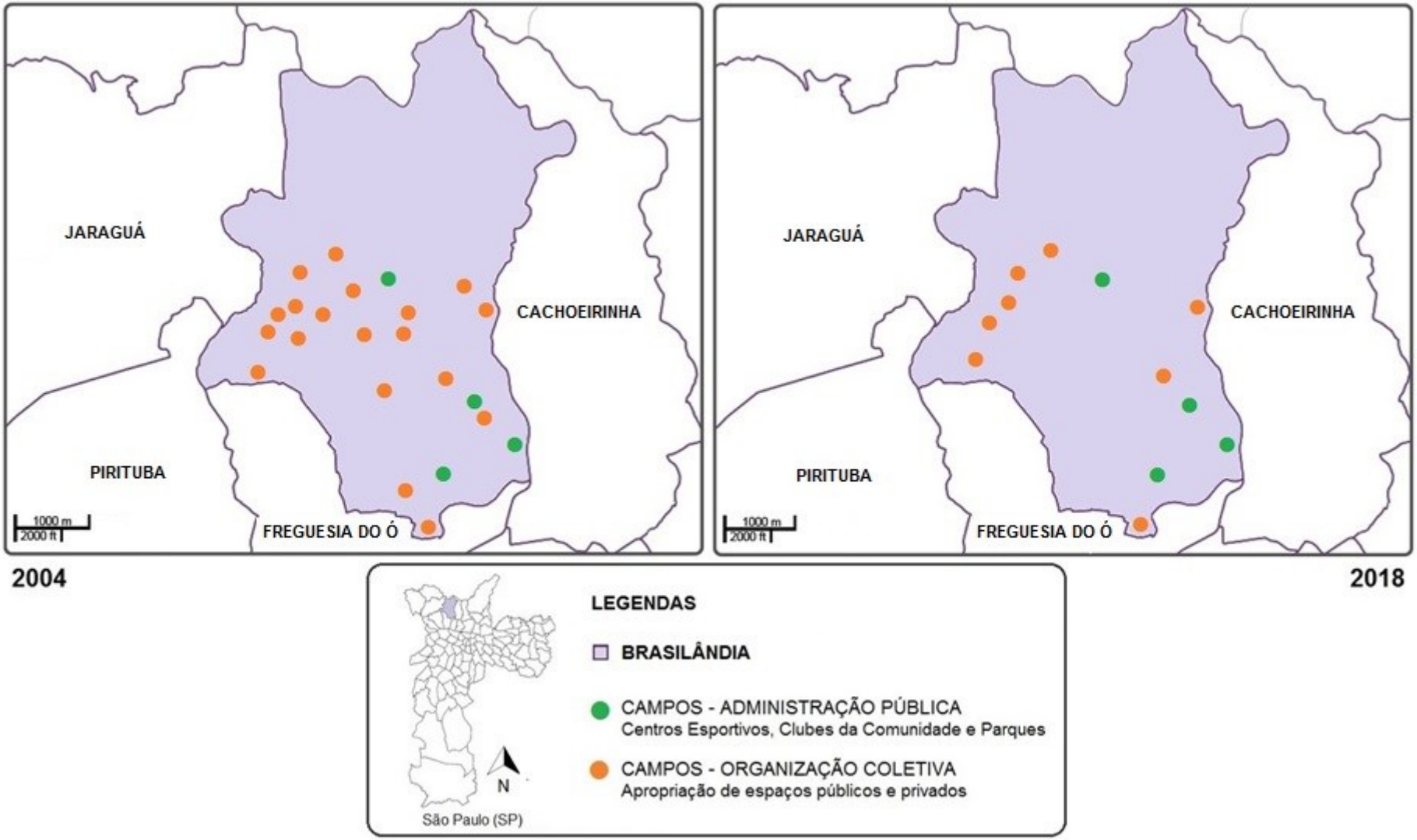
ANEXO I

Mapa 9: Campos de Futebol no Distrito de Anhanguera (2004 – 2018)



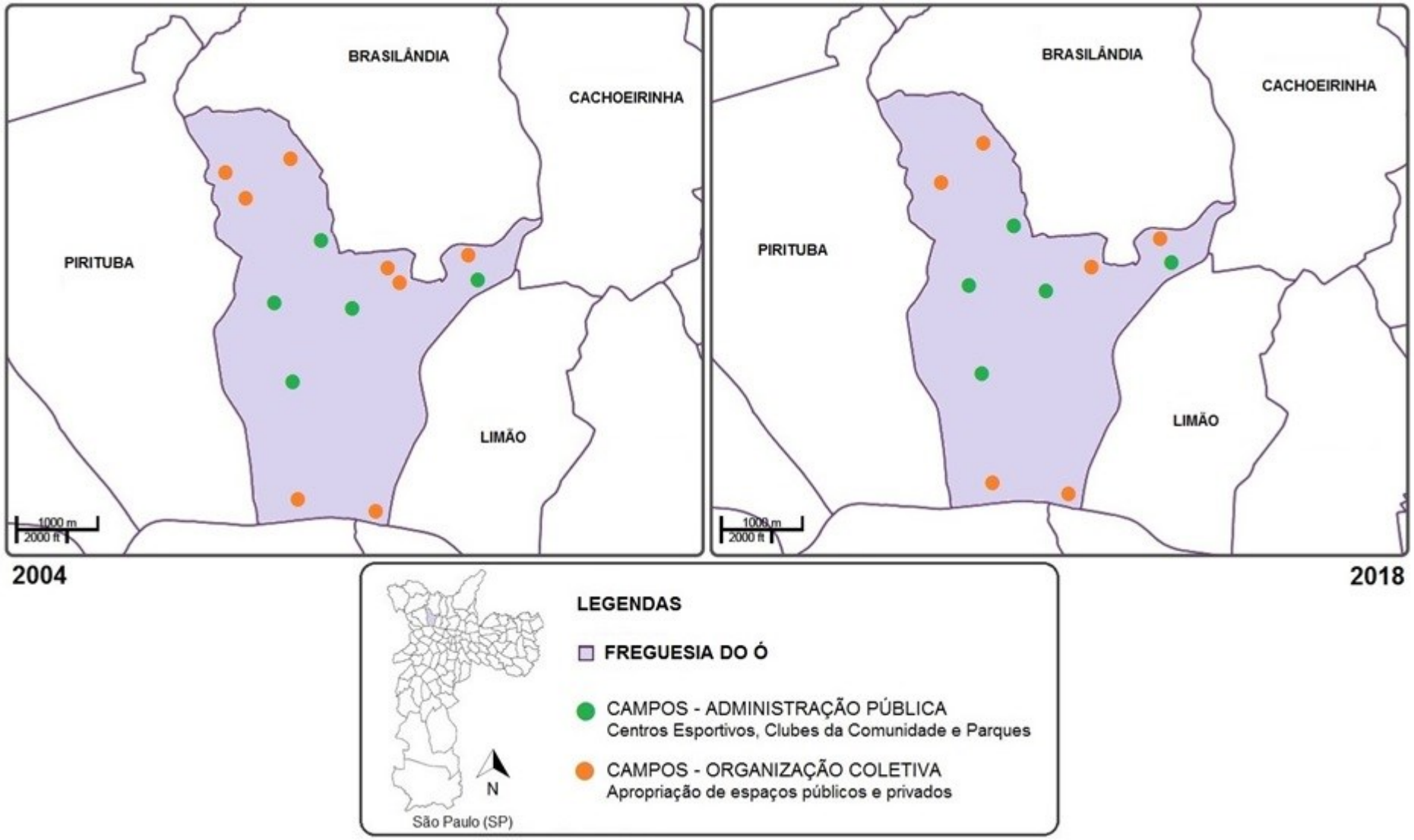
Fonte: GeoSampa / Organização: Alberto Luiz dos Santos (2021)

Mapa 10: Campos de Futebol no Distrito da Brasilândia (2004 – 2018)



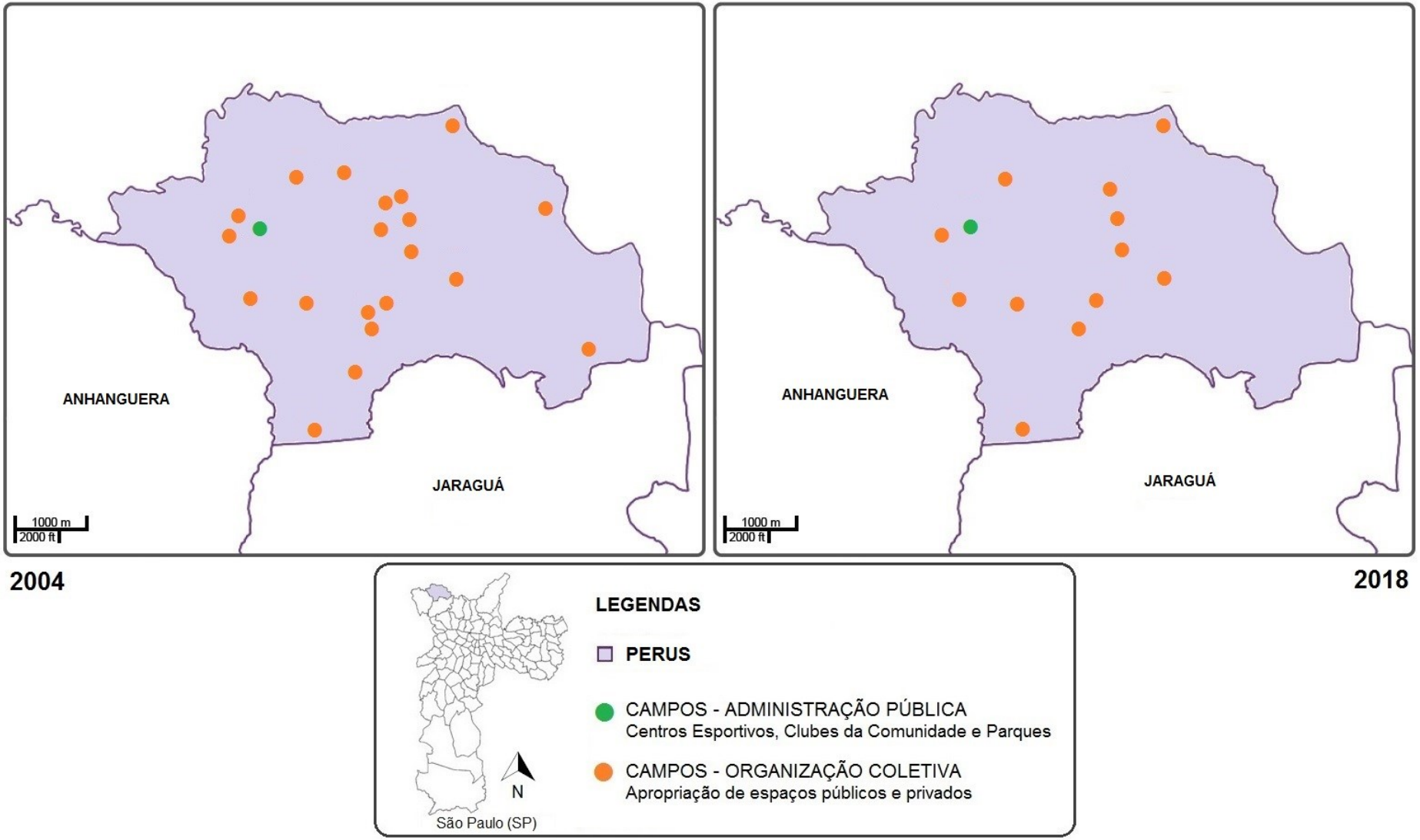
Fonte: GeoSampa / Organização: Alberto Luiz dos Santos (2021)

Mapa 11: Campos de Futebol no Distrito da Freguesia do Ó (2004 – 2018)



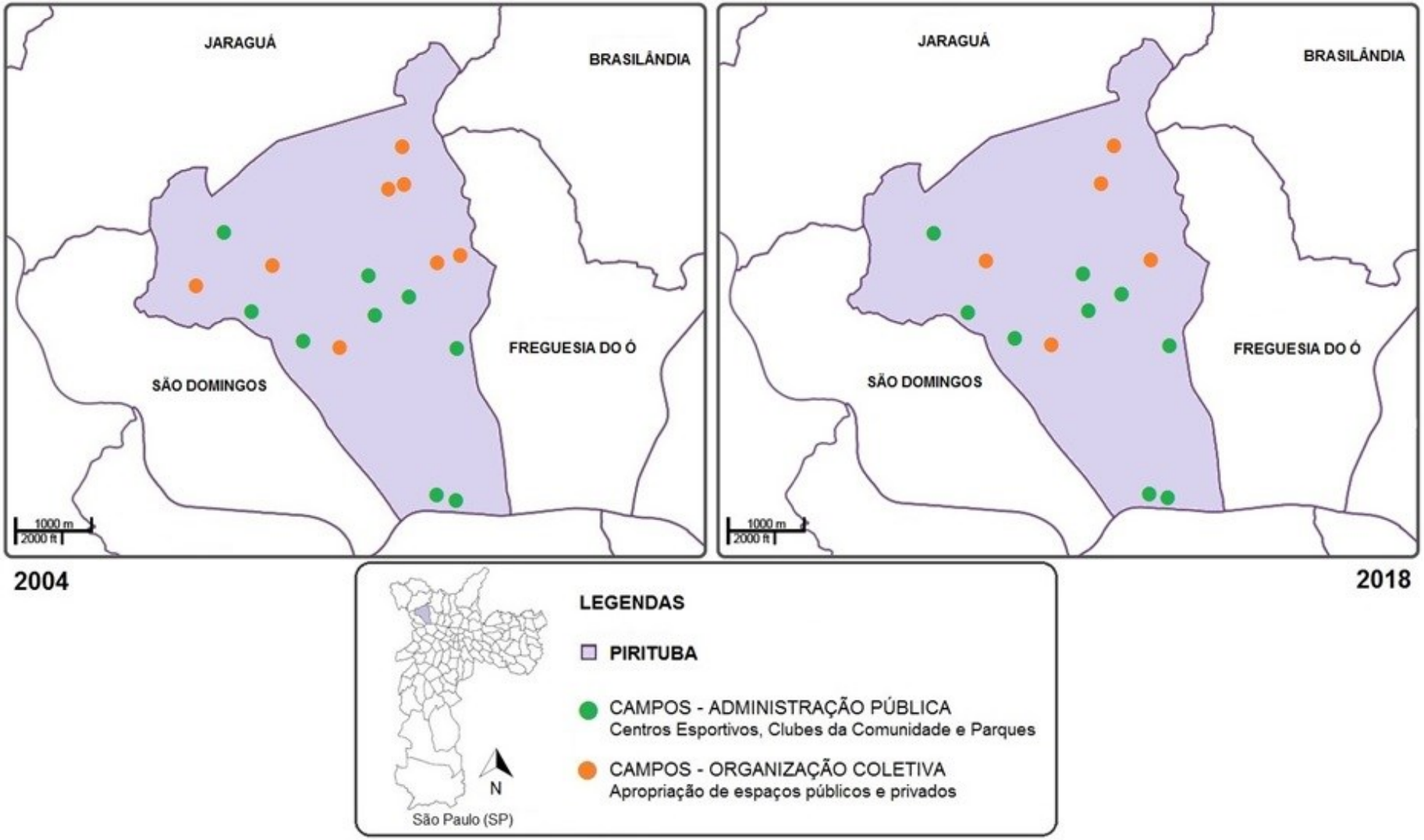
Fonte: GeoSampa / Organização: Alberto Luiz dos Santos (2021)

Mapa 12: Campos de Futebol no Distrito de Perus (2004 – 2018)



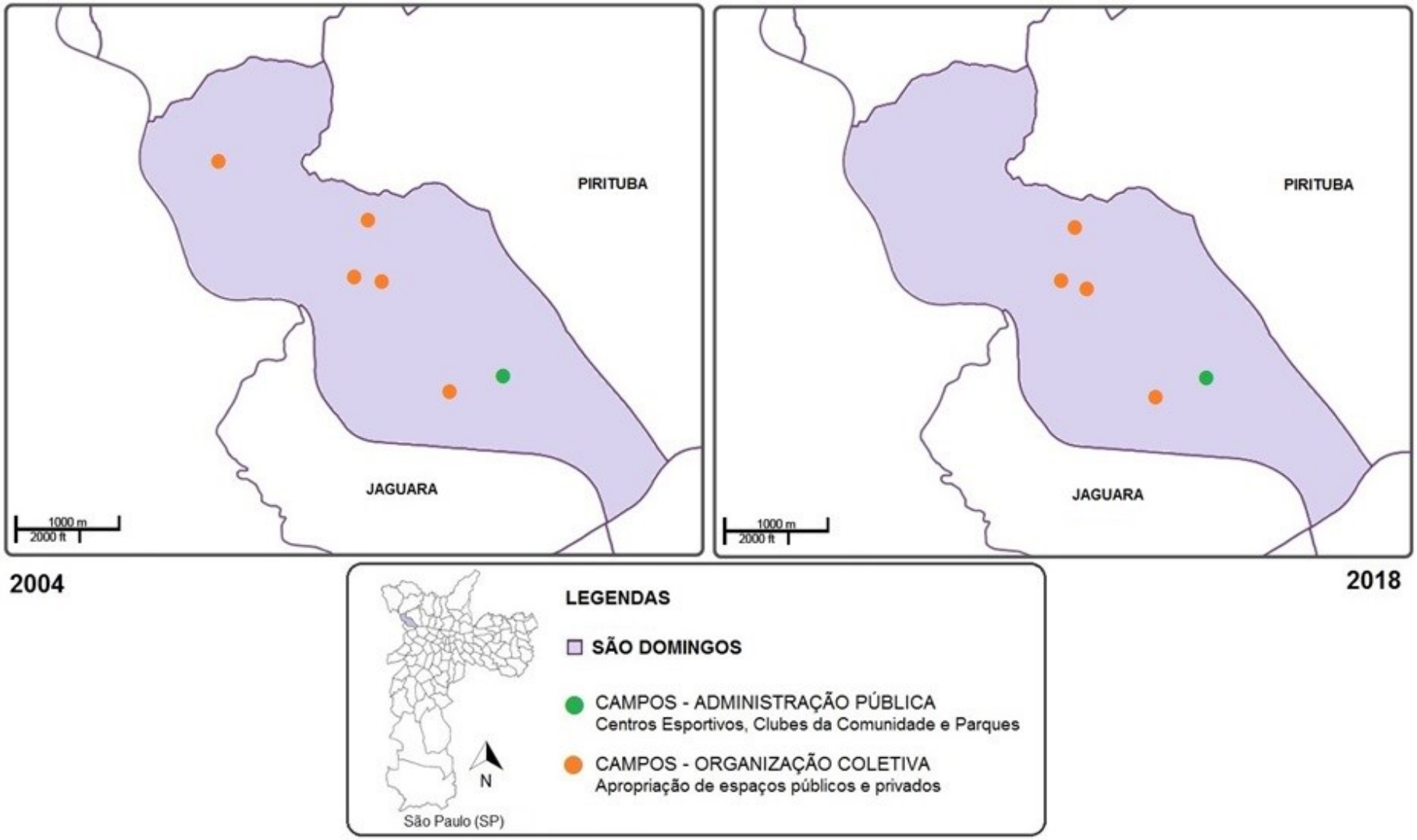
Fonte: GeoSampa / Organização: Alberto Luiz dos Santos (2021)

Mapa 13: Campos de Futebol no Distrito de Pirituba (2004 – 2018)



Fonte: GeoSampa / Organização: Alberto Luiz dos Santos (2021)

Mapa 14: Campos de Futebol no Distrito de São Domingos (2004 – 2018)



Fonte: GeoSampa / Organização: Alberto Luiz dos Santos (2021)

ANEXO II

Questões norteadoras das entrevistas realizadas entre março e abril de 2018 nos campos de futebol do Distrito do Jaraguá (SP), referente à discussão realizada na Parte III – Capítulo 2

1) Em linhas gerais, como é o uso atual deste campo de futebol? Envolve times de várzea, escolinhas de futebol, projetos sociais?
2) Quando este campo foi "fundado"? Você sabe dizer como esse processo ocorreu?
3) A quem pertence o terreno? Trata-se de um terreno particular ou é uma área pública da prefeitura municipal?
4) Existe algum time ou projeto responsável "administrar" esse campo? Qual?
5) Existem outros times que recebem jogos como mandante nesse campo? Quais?
6) Nos jogos que acontecem nesse campo, é comum a presença de muitos torcedores, ou se concentra mais nos jogadores em si?
7) É comum a presença de baterias, na beira de campo, acompanhando os jogos nesse campo? E rodas de samba?
8) O (os) time (s) que recebe jogos como mandante nesse campo, possui uma bateria própria?

ANEXO III

Transcrição de entrevistas

Amostra de uma das entrevistas realizadas ao longo da pesquisa

(referente à discussão realizada, principalmente, no Capítulo 3)

Evento: Festival de Aniversário do Sete de Setembro da Freguesia do Ó, realizado na Sede Social do Clube.

Entrevistado: Zequinha da Vila União, 73 anos.

Entrevistador: Alberto Luiz dos Santos

Data: 07/07/2017

TRANSCRIÇÃO

Entrevistador: Você tem quantos anos Zequinha?

Zequinha: Eu tenho 73.

Entrevistador: Você mora aqui na Freguesia do Ó mesmo? Aqui na Vila?

Zequinha: Aqui na Vila, pertinho do campo do 7. Aqui nesse alto. *(aponta no sentido do Largo da Matriz Nossa Senhora do Ó).*

Entrevistador: Zequinha gostaria de pedir para você comentar um pouco sobre sua relação com o futebol de várzea. Qual sua frequência nos campos? Qual é o campo que você mais vai? A quanto tempo que você é envolvido com a várzea?

Zequinha: Sempre gostei de várzea. Joguei no GDR Piqueri, joguei no Sete de Setembro aqui. Joguei no Ás de Ouro da Freguesia, no Vila União. A várzea aqui sempre tive jogando. Joguei contra o Moinho Velho. Com todo mundo aqui eu joguei contra. Sempre (...)

Entrevistador: O seu envolvimento sempre foi mais como jogador, ou você frequenta o campo também para (...)

Zequinha: Eu frequento aqui como lazer e também no campo do Comercial onde era (...) aqui, em Pirituba.

Entrevistar: Sim, o Galo né?

Zequinha: O Galo. Aí, eu sempre vou lá. Todo domingo ou sábado eu "tô" lá. Quando eu não "tô" lá, eu "tô" aqui.

Entrevistador: Certo (...) Galo de Pirituba e Sete de Setembro! Então, você se considera, na várzea, como jogador, torcedor, organizador, ou só como lazer?

Zequinha: Hoje, hoje mais como lazer. Mas joguei muita bola. Só parei por causa do (...)

Entrevistador: Teve alguma coisa no tornozelo?

Zequinha: No tendão. No campo do 25 de agosto, estourei o tornozelo, parei, e fiquei como torcedor.

Entrevistador: 25, na Vila América né?

Zequinha: É, da Vila América. Então (...) agora mais é ver os amigos, ver a mulecada jogar. Então mais é isso daí (...)

Entrevista: Legal Zequinha! O Sete de Setembro está fazendo 100 anos hoje. Na sua opinião, o que isso representa para o futebol de São Paulo?

Zequinha: Olha, isso representa. É (...) que a gente (...) Tem pessoas ainda que "segura" isso. Tem muitos aí, jogou fora. Inclusive, a Prefeitura, o Governo acabou atrapalhando (...) Que os campos de futebol que "tinha", eles tiraram "pra" (...) "pra" fazer outras coisas e não colocaram campos no lugar. Ficou faltando campo. Antigamente saia de casa e não sabia se ia jogar num campo, no outro. Era um perto do outro.

Entrevistador: Da uma ideia aqui para mim, que sou mais novo (...) Aqui entre a Ponte da Freguesia do Ó e do Piqueri, você chutaria quantos campos, na década de 50 e 60?

Zequinha: Então, aqui da metade do bairro do Limão até aqui na Ponte do Piqueri, tinha uns 15 campos.

Entrevistador: Vários times diferentes (...)

Zequinha: Tudo time diferente. Cada um era dono (...) Aí os outros times também jogavam, mas tinha o dono dos campos.

Entrevistador: Então, por exemplo, tinha o Sete, tinha o Paulistinha (...)

Zequinha: Tinha o Paulistinha, tinha o Sete, tinha o São-Paulinho (...) Tinha o (...) Comercial. Depois tinha o Casa Verde. Depois o Vila União. Piqueri. União Brasil. XV da Lapa, que ficava encostado. Tinha o São Bento. Tinha o Vasquinho, daqui de Pirituba também.

Entrevistador: Os "Onze" (...)

Zequinha: Os "Onze Garotos" (...) Também joguei lá.

Entrevistador: Então é bastante time né?

Zequinha: Bastante time.

Entrevistador: Zequinha, pensando um pouco do alambrado para fora. Pensando nas torcidas. O que você acha das torcidas na várzea, qual é o comportamento dos torcedores que você vê? Você acha que tem diferenças entre a torcida de cada equipe?

Zequinha: Tem, diferença tem. Tem torcida que é mais rígida né (...) Quer ganhar na marra, tem outras que não. Hoje em dia já melhorou. Antigamente, ninguém gostava de perder. Um olhava "pro" outro, falava assim, se você errar de novo eu te pego. Você não podia errar.

Entrevistador: No alambrado, o "bicho pegava"?

Zequinha: Pegava... E não tinha alambrado. Era cerquinha de madeira. E quando saía pau começava a quebrar as "maderinha" ali, era pau que comia. Só que não tinha revólver, não tinha faca... A arma pior que tinha ali numa briga que tivesse era um cabo de aço. Mas o melhor mesmo de tudo, era a amizade que a gente tinha. Acabou o jogo, todo mundo era amigo.

Entrevistador: A briga durava pouco.

Zequinha: Pouco.

Entrevistador. A última pergunta, já agradecendo pela sua ajuda, é sobre o samba. Você costuma, na sua trajetória toda, ver muito o envolvimento entre o futebol e samba? E se a resposta for positiva, como foi esse envolvimento do samba com o futebol de várzea?

Zequinha: Olha, o samba nas torcidas (...) Ela cresce o ambiente, ela cresce a torcida, ela cresce o time. Dá força quando você vê aquela batucada, o samba, tal, porque daí é legal. Você vê, nós tínhamos aqui dez, doze que batia. Um batia caixa, outro surdão, tal. Chegava o tempo de carnaval nós juntava ia passear na, na Avenida São João. Com a nossa fanfarra, com o nosso samba.

Entrevistador: Fazia um bloquinho lá?

Zequinha: Fazia um bloquinho e ia embora. E tinha uma coisa. Tinha uma batucada lá outra aqui, daqui um pouco se "ajuntava", todo mundo cantando junto e era só alegria. Só que tinha uma coisa. No final, quem gostava de cerveja, tomava cerveja. Quem gostava de pinga, tomava pinga. Eu que não bebia nem um nem outro, a turma jogava em mim pra eu ficar fedendo pinga.

Entrevistador: *Risos.*

Zequinha: Mas é verdade!

Entrevistador: O pessoal tirava onda.

Zequinha: Tirava uma! Você não bebe, então toma!

Entrevistador: Quais são os times que você lembre que tem as batucadas mais marcantes, para você? Batucada na beira do campo...

Zequinha: Hoje, nós temos o Comercial, daqui de Pirituba. O Galo. O (...) Antigamente tinha bastante né, mas agora (...) O Sete não tem. Não existe mais (...) Aí não tem. Mas que a gente vê ali no Comercial. Lá sempre tem. Daqui da Brasilândia mesmo tem o (...) Esqueço o nome agora.

Entrevistador: Inajar?

Zequinha: O Inajar tem. Mas o (...)

Entrevistador: Vida Loka.

Zequinha. Vida Loka tem uma bateria muito boa. O Comercial também tem (...) Pro lado da Vila Zatt, também tem um time que tem também uma bateria legal pra caramba. E o Comercial além de ter a Bateria deles lá ainda tem um conjunto que todo sábado e domingo está tocando lá.

Entrevistador: Aí no caso é uma roda de samba sentado, com cavaquinho e tudo (...)

Zequinha: Aí vai todo mundo.

Entrevistador: Entendi.

Zequinha: Um pára, outro pára. "Tá" ali, vai embora.

Entrevistador: É o "samba do Galo" né?

Zequinha: Samba do Galo.

Entrevistador: Eu fui recentemente lá, dei uma olhadinha.

Zequinha: O Praça, o Praça tem lá uma bateria também boa.

Entrevistador: É isso aí. Então eu vou encerrar aqui com o Zequinha.

Zequinha: Zequinha da Vila União.

Entrevistador: Obrigado.