

# *Polifonia na metrópole: história e música popular em São Paulo*

*José Geraldo Vinci de Moraes\**

A cidade de São Paulo apresentava, desde o início do século, um cenário musical bastante fragmentado e de múltiplas características, acompanhando o ritmo geral de suas transformações sociais e culturais. Marcada pelas transições e pelas fusões entre as tradições musicais das festas populares religiosas/profanas rurais, a cultura negra africana e a dos imigrantes (principalmente italianos), a música popular em São Paulo começou a ser produzida e divulgada por uma extensa e crescente estrutura de difusão, que revelava e apontava para um certo cosmopolitismo.<sup>1</sup>

Entre o final dos anos 20 e, principalmente, durante a década de 1930, a cidade passou por novas e profundas transformações, e as atividades vinculadas à música popular ali presentes acompanharam essas mudanças e com ela colaboraram. “Refundada” nos anos 30, São Paulo deixou a “metrópole do café” esquecida no passado. A “velha” cidade rapidamente se degradou ou foi totalmente destruída, para dar lugar a outra, com uma nova face, que a marcaria definitivamente: a da cidade que não pára. Automóvel, avenidas, fluidez, expan-

---

\* Professor Doutor do Instituto de Artes da UNESP.

<sup>1</sup> Nicolau Sevckenko, *Orfeu extático na metrópole*, SP, Cia. Das letras, 1992, e José Geraldo Vinci de Moraes, *Sonoridades Paulistanas. A Música popular em São Paulo (fins do século XIX — início do XX)*, RJ/SP Funarte/Bienal, 1997.

*Tempo*, Rio de Janeiro, n° 10, pp. 39-62.

são, indústrias, metropolização, verticalização etc. foram alguns dos conceitos e das realidades que tomaram conta da cidade a partir dos anos 30. Assim, nessa época, São Paulo definiu os caminhos de seu futuro, mas os custos para erguer essa outra cidade não foram pequenos e não tardariam a aparecer as mais profundas contradições. Uma delas, Wolfgang Harnisch percebeu logo, em 1938, quando disse que “essa cidade não tem tempo para pensar em tradições, não se importa em conservar testemunhas de sua evolução”.<sup>2</sup> Gradativamente, sedimentou-se no imaginário dos paulistanos dos anos 30 a noção da cidade que não pára de transformar-se, fugindo do olhar e da vida de seus habitantes, rejuvenescendo “eternamente”. Seguindo na mesma linha, Claude Lévi-Strauss afirmou, em 1935, que São Paulo era uma cidade de ciclo rápido, perpetuamente jovem e, por isso, nunca completamente sã.<sup>3</sup>

Os impactos gerais da cidade que não pára e as mudanças provocadas pelo novo cenário cultural, fundado nos valores urbanos e na tecnologia, tiveram um caráter bem peculiar, principalmente no processo de diversificação e de circulação das novas culturas populares urbanas e nos meios de produção e difusão de massa. De maneira geral, as alterações da realidade histórico-cultural foram bastante ambíguas, sobretudo na música popular. De um lado, a imposição de modelos e modas, restrições e orientações, massificação e fragmentação gradativamente se tornava regra e apontava para a mercantilização e para o consumo rápido e uniformizado da nova cultura popular urbana. De outro lado, a formulação de novas temáticas e sensibilidades musicais, a profissionalização dos artistas populares, a possibilidade de realização artística nos diversos campos e meios de difusão, a expansão da difusão cultural favoreciam a diversificação e a multiplicação de uma rica cultura popular urbana, ainda em construção. Esse processo, repleto de contradições e ambigüidades, foi muito bem captado, nos anos 30, pela radiofonia paulistana.<sup>4</sup> Circulando por essa trilha inusitada e cheia de dissonâncias e ritmos diversos, as formas de produção e difusão da música popular em São Paulo foram-se erguendo e se expandindo. E são justamente alguns desses aspectos que veremos a seguir.

---

<sup>2</sup> Wolfgang H. Harnisch, *O Brasil que Eu Vi. Retrato de uma Potência Tropical*, Cia. Melhoramentos, SP, 1939, p.96.

<sup>3</sup> Claude Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos*, SP, Ed. Anhembi Ltda., 1957.

<sup>4</sup> José Geraldo Vinci de Moraes, *Sinfonia na metrópole: história, cultura e música popular em São Paulo (anos 30)*, SP, Ed. Estação Liberdade/Fapesp, 2000, e “A Cidade de São Paulo: cultura e música popular no ar”, *Revista História*, vols. 17/18, Editora da Unesp, SP, 1998/1999.

### ***A mistura da cultura rural e da urbana em São Paulo: a música sertaneja***

No Brasil, nas primeiras décadas deste século, os debates sobre a relevância da cultura/música rural e seu papel marcante na construção da cultura nacional ocuparam a maior parte de nossos intelectuais e artistas, dos modernistas principalmente. Elas eram encaradas como parte das mais *autênticas tradições folclóricas* e, portanto, expressões das mais puras referências da “cultura nacional” e do homem brasileiro. Essa interpretação revelava os sentimentos ambíguos de nossos autores e compositores com relação à cultura popular, pois, se designava uma atitude de redescoberta do país e estava, portanto, integrada ao projeto modernista, ao mesmo tempo ela se constituía na tradição passadista, que queriam combater. Com relação à música, buscava-se uma “brasilidade modernista”, que significava estabelecer íntimas relações entre o passado e o folclore com as linguagens européias mais contemporâneas, criando uma espécie de intertextualidade,<sup>5</sup> da qual Villa Lobos parece ser sua melhor expressão. Desta forma, o “tradicional”, o folclore e o “popular” foram gradativamente ocupando espaço na “modernidade” e nas preocupações dos modernistas brasileiros, sobretudo dos músicos, tornando-se um dos pontos principais do programa modernista.

Nas grandes cidades em formação, no início do século, como Rio de Janeiro, Recife e São Paulo, algumas dessas referências rurais — como os batuques, os cururus e os sambas-de-roda — influenciaram a formação de diversos gêneros da música e da coreografia popular urbana, podendo ser identificadas no samba, no choro, no frevo e na música sertaneja. No entanto, com o desenvolvimento do universo urbano, a influência da cultura rural sobre esses gêneros tornou-se cada vez mais rarefeita, chegando muitas vezes a desaparecer totalmente. Parece, porém, que as referências rurais conseguiram manter, ainda que transformadas, boa parte de suas diversas formas e ritmos em ao menos um destes gêneros, na música caipira/sertaneja.

Escapando aos padrões convencionais, esperados tanto pela intelectualidade modernista como pela tradicional, as referências rurais em São Paulo se preservaram de modo bastante variado, sobretudo transformando-se e, muitas vezes, misturando-se com as novidades urbanas, produzindo algo di-

---

<sup>5</sup> Arnaldo Contier, “Modernismo e Brasilidade: Música, Utopia e Tradição”, *Tempo e História*, (org.) Aduino Novaes, SP, Cia. das Letras, 1992.

ferenciado e inovador, distante, portanto, dos modelos colocados tanto pela intelectualidade como por certa boemia. Apontando para uma perspectiva diferente da mera preservação da cultura rural, as tensões e as convergências entre as culturas populares rurais e urbanas estabeleceram na cidade uma nova combinação social e cultural. Combinação bastante aceita pela população pobre dos grandes centros e que o mercado fonográfico e radiofônico em expansão soube captar bem.

Em São Paulo, nas décadas de 1910 e 20, já havia certa divulgação da *cultura sertaneja*. Muito provavelmente, a moda “sertaneja”, originária da capital do país, influenciava essa divulgação, mas certamente a influência do tom nativista e nacionalista, que começava a se generalizar na época, e as fortes tradições da cultura regional paulista na capital tiveram papel relevante. Contudo, o modelo de sertanejo, entre os paulistanos, obviamente baseava-se nas tradições rurais caipiras e não nordestinas, como ocorria na capital da República.

No cenário musical, Marcelo Tupinambá já era relativamente reconhecido na cidade por um público “especializado e intelectualizado”, em razão de suas composições de “gênero de melodia cabocla”<sup>6</sup> e suas atividades no teatro, mas foi Cornélio Pires quem começou de fato a divulgar e popularizar as manifestações caipiras pela cidade. Da encenação, em 1910, de um velório caipira e da exibição de “causos” e de dupla de violeiros no Colégio Mackenzie, o sucesso de Cornélio Pires despontou rapidamente e de forma inesperada para o autor. Nessa década, começou a escrever em importantes jornais (*O Estado de S. Paulo*) e revistas (*O Pirralho*), publicou alguns livros de verso e prosa e multiplicou suas palestras, pagas, pela cidade, misturando “causos” com anedotas, sempre contadas em dialeto caipira. O tipo de espectador que freqüentava suas apresentações na capital era diversificado, mas geralmente variava entre a classe média e a elite ilustrada. Suas palestras e conferências humorísticas atingiram todo o Estado e alcançaram o Rio de Janeiro, para onde se mudou em 1917 e onde permaneceu até 1919. Na capital federal, também obteve sucesso e dinheiro; além disso, freqüentou ativamente o movimentado ambiente boêmio carioca e estabeleceu relações com escritores, como Coelho Neto e Bastos Tigre. Nunca é demais lembrar que, nesse período, se vivia, na capital da República, aquela vaga sertaneja entre intelectuais nacionalistas e, por isso, ele foi bem acolhido por eles.

---

<sup>6</sup> Mário de Andrade, “Música de coração”, *Marcelo Tupinambá. Obra Musical de Fernando Lobo*, Benedicto P. de Almeida, SP, Ed. do Autor, 1993, p. 155.

Apesar da boa presença de Marcelo Tupinambá e das iniciativas de Cornélio Pires, a denominada música sertaneja somente ganhou grande impulso na cidade de São Paulo entre o final dos anos 20 e a década de 1930, principalmente pelo fato de ela ter ingressado nas gravadoras e, logo em seguida, no rádio. Nesse período, as atividades desenvolvidas por Cornélio Pires tornaram-se incessantes e marcantes no cenário da cultura popular paulistana. Em 1929, criou a *Turma Caipira Cornélio Pires*, composta por vários cantores e duplas caipiras, tais como Sorocabinha, Mandi, Arlindo Santana, Zico Dias, entre outros, para realizar apresentações musicais no interior e na capital.

Nesse mesmo ano, Cornélio Pires tomou uma atitude inusitada no cenário fonográfico brasileiro. Como as empresas resistiam à gravação da música caipira, por razões de ordem comercial, ele mesmo financiou o estúdio e a prensagem, pela *Colúmbia*, de cinco discos, com tiragem de cinco mil cada, totalizando vinte e cinco mil unidades, uma quantidade considerável para a época. A série de discos “independentes”, realizada pela *Turma Caipira Cornélio Pires*, foi vendida de “mão em mão” exclusivamente nas suas apresentações pelo interior e pela capital. Das duplas trazidas por ele a São Paulo, para apresentações e gravações, a que obteve resultado considerável, alcançando certo sucesso, foi a de *Mandi* (Manuel Rodrigues Lourenço) e *Sorocabinha* (Olegário José Godoy).

O êxito da série caipira de Cornélio, gravada na *Colúmbia*, estimulou o interesse das gravadoras concorrentes. Por isso, a *RCA Victor* criou a *Turma Caipira da Victor*, convidando Manoel Rodrigues Lourenço, o Mandi, para organizá-la. Inicialmente, a *Victor* realizou suas gravações em Piracicaba, reunindo grupos, duplas e cantores na Escola Normal da cidade, onde Mandi era diretor. Mais tarde, *Mandi e Sorocabinha* começaram a viajar periodicamente para gravar no Rio de Janeiro. O sucesso da dupla foi rápido e crescente, participando de diversas gravações entre 1929 e 1937.

Além das gravadoras, os “caipiras” ocuparam também espaço no rádio e no cinema. Aproveitando o momento favorável, filmes de forte apelo popular e comercial (como *Acabaram-se os Otários*, com Genésio Arruda, e participação de Paraguassu, de 1929) foram lançados ao longo da década de 1930, tendo caipiras ou a temática sertaneja como eixo central (tradição continuada, de certa forma, por Mazzaropi). Em um sentido diferente, Cornélio Pires filmou *Vamos Passear*, em 1934, uma espécie de documentário da cultura caipira, que objetivava registrar sambas rurais, modas de viola, algumas danças, etc., do qual participou boa parte de sua antiga *Turma Caipira*.

Diante dos incontáveis êxitos da “cultura caipira” na cidade, as emissoras de rádio começaram a organizar alguns programas, voltados para artistas e para públicos crescentes. No transcorrer da década de 1930, a maioria delas já mantinha em sua programação algum tipo de “programa sertanejo”, que geralmente variava de esquetes humorísticos a música sertaneja. Programas como *Nhô Totico*, *Arraial da Curva Torta* e *Serra da Mantiqueira* faziam sucesso nas rádios paulistanas. Sorocabinha também teve seu próprio programa, entre 1936 e 1940, na *Difusora*. Junto com suas filhas, ele cantava ao vivo e tocava os discos sertanejos. Geralmente, as músicas sertanejas eram veiculadas por meio de discos (Sorocabinha, por exemplo, conta que muitas vezes estava trabalhando — foi operário e trabalhou na hípica — e escutava, assustado, suas músicas no rádio), principalmente por dois motivos: primeiro, porque, apesar do crescimento, não havia na cidade músicos caipiras profissionalizados em número suficiente para se apresentarem nos vários programas radiofônicos; e, segundo, porque era mais barato para as emissoras tocarem os discos do que contratarem os músicos.

Alguns programas, apesar de carregarem a identificação de “caipira”, ultrapassavam esses limites, revelando parte do amplo espectro sociocultural da cidade, ao misturar personagens estrangeiros com caipiras e, por isso, alcançando bastante sucesso entre as camadas populares. Um dos fatores determinantes para a expansão e o sucesso dos discos, dos programas e dos artistas caipiras foi o crescimento da população migrante, vinda principalmente do interior do país (SP, MG, NE, NO etc.), em busca de vida melhor na maior metrópole industrial da nação. Originários da zona rural, o fluxo de migrantes já era maior que o de imigrantes nos anos 30. Esses novos desenraizados foram decisivos na formação e na ampliação do público e do mercado consumidor de música sertaneja na capital paulista da década de 1930, pois, muito provavelmente, identificavam-se com essa cultura/música que tratava do universo rural.

Desse modo, as duplas caipiras, os cantores e os programas sertanejos, raros na cidade até o início dos anos 30, ampliavam os espaços nos novos meios de comunicação, multiplicando-se de maneira surpreendente, invadindo rádios, gravadoras e, conseqüentemente, o cotidiano dos segmentos mais pobres da cidade. Na esteira dessa “agitação caipira”, despontaram artistas que transgrediriam os limites locais e regionais, alcançando reconhecimento nacional, como Raul Torres e a dupla *Alvarenga e Ranchinho*. Na realidade, Raul Torres, filho de imigrantes espanhóis, trabalhador de pequenos ofícios pela cidade (foi, por exemplo, cocheiro), desejando ingressar na vida artística ra-

pidamente, começou profissionalmente cantando música nordestina (como já vimos, predominante nesse cenário), principalmente emboladas. Depois é que se tornaria uma das primeiras referências da música sertaneja em São Paulo e no país. A dupla *Alvarenga e Ranchinho* também seguiu trajetória especial: vindos de Santos, contavam histórias e cantavam tangos, canções e modas sertanejas em circos e, a convite do maestro Breno Rossi, na *Rádio São Paulo*. Já conhecidos na capital paulista, foram, ao lado de Capitão Furtado, para o Rio de Janeiro, contratados pela *Rádio Tupi* carioca. Como integrantes do elenco do *Cassino da Urca* (1937), a dupla alcançou enorme sucesso nacional com suas músicas sertanejas, mas principalmente com as paródias e as sátiras políticas. Porém, somente em 1943, impulsionada pelo binômio rádio/disco, surgiria a primeira “dupla caipira” conhecida nacionalmente e que apresentava as características (ou o estereótipo) que consagrariam a todas: *Tonico e Tinoco*. Descobertos no programa de Capitão Furtado, *Arraial da Curva Torta*, os irmãos Perez<sup>7</sup> foram batizados com seus novos nomes pelo apresentador, iniciando uma carreira vitoriosa na vendagem de discos durante décadas.

Toda a efervescência inicial em torno da música sertaneja (espetáculos, discos, rádio, programas sertanejos) foi bastante significativa, marcando definitivamente a memória cultural e musical da cidade. O instrumentista de choro Barão identificou uma espécie de modismo, nos finais da década de 1920, em torno da moda de viola e de Cornélio Pires. Sorocabinha reforça essa mesma sensação, ao afirmar que, na década de 1930, a música sertaneja fazia muito sucesso em São Paulo.<sup>8</sup>

Além da expansão e da relativa moda sertaneja/caipira, são profundamente significativas as novas relações e intersecções que começavam a estabelecer com outros segmentos culturais na cidade. Na realidade, poucas cidades tiveram a oportunidade de realizar essa troca de experiências culturais em dimensões tão relevantes. Numa cidade povoada de estrangeiros de diversas origens, sobretudo italianos, a música sertaneja encontrou em muitos imigrantes a disposição afetiva e musical para compor e difundir esse tipo de música. O primeiro cruzamento entre a música popular sertaneja e as referências italianas foi inicialmente estabelecido por Roque Ricciardi, o Paraguassu. Segui-

---

<sup>7</sup> João Salvador Pérez (São Manuel, 1919-1994)/Tonico, e José Pérez (Botucatu, 1920)/Tinoco.

<sup>8</sup> J. L. Ferrete confirma que, em 1936, a música caipira já havia conquistado bastante espaço e a moda de viola começava a predominar em relação aos outros gêneros. J. L. Ferrete, *Capitão Furtado. Viola caipira ou sertaneja?*, MinC-Funarte, RJ, 1985. Ver também Depoimentos de Barão e de Sorocabinha, Arquivo MIS-SP.

ram, posteriormente, nessa mesma linha, inúmeros italianos e descendentes, como Astenori Marigliani e Giuseppe Rielli.<sup>9</sup> Dessa forma, ao permitir relações e contatos entre a cultura popular italiana e a caipira, São Paulo construía incessantemente sua vocação de grande palco de misturas e cruzamentos das culturas populares urbanas, revelando-o e dando escoamento ao intenso cosmopolitismo informal existente nos bairros, nas casas e nas ruas da cidade.

Além disso, a sensação quase “diária” de saudade, presente de forma muito intensa em uma cidade que se reconstruía incessantemente, refletia-se na cultura urbana paulistana. Saudade de uma cidade que já não existia mais e que, ao modernizar-se, dificultava o enraizamento de seus habitantes. Saudade das pequenas cidades do interior e da vida do campo, mais natural e saudável, percepções fortemente enraizadas na cultura caipira. Saudades de um tempo idílico, perdido em algum lugar do passado recente ou remoto.<sup>10</sup> Essas sensações integraram-se definitivamente ao cotidiano dos paulistanos nessa década de 1930, revelando-se nas formas que a cultura popular urbana assumia na cidade, principalmente por meio da música sertaneja.

O final dos anos 20 e a década de 1930 constituíram, portanto, o período de formação daquilo que se denomina hoje de “música sertaneja”. Nessa época, certos traços da cultura caipira tradicional começaram a ser popularizados pelos meios de divulgação de massa, transformando-se, adquirindo, aos poucos, tons mais urbanos. No início, os produtores e os divulgadores da música caipira eram exclusivamente pessoas vindas do interior, que cantavam as modas de viola, em duplas e com tom anasalado, sobre intervalos de terça, características das “duplas caipiras” até hoje. Na passagem da década de 1930 para a de 40, a música sertaneja, já estabelecida como um fenômeno dos meios de comunicação eletrônicos, começou a ser feita por artistas das mais variadas procedências, até mesmo por estrangeiros, então residentes na capital. Para Sorocabinha, essa rápida expansão descaracterizou aquilo que ele considerava como música sertaneja. Apesar de os precursores da música sertaneja perderem espaço na mídia, durante a década de 1940 (como Cornélio, Sorocabinha, Mandi etc.), o público consumidor da cidade tornava-se, por diversas razões, cada vez mais amplo.

---

<sup>9</sup> Respectivamente, Capitão Barduíno, paulistano nascido em 1904, e José Rielli, nascido na Itália, em 1885; chegou ao Brasil em 1891.

<sup>10</sup> Raymond Williams, *A Cidade e o Campo. Na História e na Literatura*, SP, Cia das Letras, 1989.



Sérgio Buarque de Holanda salientou, em meados da década de 1930, de modo esclarecedor, que o desenvolvimento da urbanização

não resulta unicamente do crescimento das cidades, mas também do crescimento dos meios de comunicação [que], atraindo vastas áreas rurais para a esfera da influência das cidades, ia acarretar um desequilíbrio social, cujos efeitos permanecem vivos ainda hoje.<sup>11</sup>

Na realidade, os desequilíbrios ocasionados pelo vínculo entre urbanização e meios de comunicação criaram novas relações afetivas, mercados consumidores e produziram e/ou metamorfosearam uma cultura rural/sertaneja, cujos efeitos ainda estão vivos.

O quadro social e cultural nesse período foi, de maneira geral, caracterizado por desequilíbrios de toda ordem (política, social, cultural, tecnológica etc.). Em primeiro lugar, a população interiorana de diversas origens crescia na capital, por determinação do aumento do fluxo migratório. Ao mesmo tempo, para atingir esse mercado em crescimento, os meios de comunicação divulgavam a música sertaneja com bastante entusiasmo, ampliando a audiência, o público e seus consumidores. Uma consequência imediata e visível da expansão do setor nos meios de comunicação foi a multiplicação dos artistas semiprofissionais ou profissionais. Além disso, a cidade transformava-se rapidamente, deixando um certo ar saudosista vagando pelas ruas e avenidas, fonte de inspiração para esse tipo de gênero. Finalmente, as referências rurais (geralmente também saudosistas de um “tempo melhor”) ainda estavam presentes no imaginário popular, porém cada vez mais rarefeitas ou então readaptadas ao universo urbano paulistano. E a música sertaneja parece ter sido um veículo excepcional para dar vazão a essas referências e, principalmente, para realizar as transições e as intersecções entre os universos rural e urbano.

### ***Chorões e instrumentistas***

No cenário da música instrumental e de acompanhamento, os artistas paulistanos exerciam, quase que obrigatoriamente, outras profissões, que lhes garantissem sua sobrevivência (eram artesãos, funcionários públicos, pequenos comerciantes etc.). Para eles, a profissionalização artística ainda era muito precária e rara, mesmo com o desenvolvimento das indústrias radiofônicas e das gravadoras. Geralmente, esses novos meios de produção e difusão estavam mais

---

<sup>1</sup> Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, 8ª ed., RJ, Livraria José Olympio, 1975, p. 105.

interessados nos cantores e nos intérpretes, pois esses eram os únicos que atingiam sucesso, dando retorno comercial às diversas empresas que viviam em torno da música e dos espetáculos (gravadoras, rádios, editoras, eletrônicas, publicidade etc.).

Nas grandes cidades, e de modo especial em São Paulo, os instrumentistas de Choro tiveram importância especial no desenvolvimento da música popular urbana. Tocando nas ruas ou em ambientes fechados, os chorões animavam serestas e festas, tendo inicialmente como “remuneração” apenas mesa farta e, principalmente, bebida. Geralmente, esses músicos paulistanos, como João D. Carrasqueira, Antonio D’Áurea, Barão etc., eram modestos funcionários públicos, pequenos artesãos e comerciantes, trabalhadores da indústria, barbeiros, que somente à noite se transformavam em exímios músicos populares de bandas, cinemas, teatros e das rodas de choro.<sup>12</sup>

A complexidade de suas harmonias e modulações, as dificuldades rítmicas, os improvisos e sua original formação instrumental tornavam o choro uma espécie de música popular de câmara, tocada em boa parte por instrumentistas geralmente habilidosos. Dessa forma, o músico de choro necessariamente deveria ter um conhecimento profundo das sonoridades, das capacidades e das técnicas de seus respectivos instrumentos, fosse através do autodidatismo, da prática diária ou do estudo sistemático formal. Barão revela de maneira clara tal situação, ao afirmar que “o choro é uma arte difícil; não é qualquer um que pode tocá-lo; é preciso estudar uns 10 anos. É preciso ter ‘bossa’, domínio técnico e sentimento”.<sup>13</sup>

Músicos de boa capacidade técnica, capazes de improvisar, solar e acompanhar com igual competência, esses artistas exerciam atividades musicais bastante variadas, transitando social e culturalmente por diversos espaços e universos. Apesar do crescimento das atividades profissionais remuneradas, continuavam participando de atividades informais, como das animações de festas e das tradicionais rodas de choro, que geralmente ocorriam nas residências dos chorões ou dos aficionados. Tanto um como outro eram espaços fundamentais para os chorões e os músicos, pois se tornaram autênticas “escolas” populares e local de permanente exercício musical autodidata, fato decisivo

---

<sup>12</sup> Depoimentos de Antonio D’Áurea, Antonio Rago, Barão e João D. Carrasqueira, Arquivo MIS-SP.

<sup>13</sup> Depoimento de Barão, Arquivo MIS-SP.

para os instrumentistas (que não passaram pelo ensino formal de música) sem formação escolar musical.

O armazém do pai de Antonio D'Áurea, no Bom Retiro, foi um desses pontos de encontro, por volta de 1927/28. Nos fundos do armazém, D'Áurea organizava alguns encontros semanais, reunindo diversos músicos amadores, entre os quais o pequeno Garoto.<sup>14</sup> Alguns dos músicos amadores que frequentaram essas reuniões acabaram trabalhando nas rádios paulistanas. Afastado do choro para tornar-se cantor de orquestras de baile, D'Áurea voltaria a promover encontros em sua casa somente na década de 1950.<sup>15</sup> Entre o final da década de 1920 e início da de 30, as rodas de choro permaneciam na cidade de maneira totalmente informal, surgindo várias delas em bairros com fortes tradições italianas, como a Mooca, a Lapa, o Bom Retiro e o Bexiga, mas também em diversos outros, como Ponte Pequena, Barra Funda e até no “longínquo” Santo Amaro.

As atividades dos instrumentistas de choro nas reuniões informais permaneceram mesmo durante o rápido desenvolvimento dos espetáculos, do rádio e do disco, contrastando com a época em que elas “deveriam” ser quase totalmente extintas pelas transformações culturais, sociais e materiais, já em curso naquele momento. Elas resistiam e multiplicavam-se, pois eram um núcleo de trocas e encontros sociais e culturais, fundamental para a existência do choro, dos músicos e dos instrumentistas. Por isso é que Antonio D'Áurea afirma, de modo bastante marcante e incisivo, que “o chorão precisa de ambiente para tocar e se desenvolver; sem ambiente para escutar e tocar o músico não pode se desenvolver”.<sup>16</sup> Com a diminuição dessas atividades, nos anos seguintes, os encontros e o choro quase desapareceram do cenário musical paulistano, mantendo-se vivos apenas entre os aficionados e os músicos de boa capacidade técnica.

Os bons instrumentistas, gerados nos encontros informais, ocuparam paulatinamente os inúmeros espaços pagos de entretenimento, que se multiplicavam por São Paulo. Se, nas décadas anteriores, eles se encontravam nas salas de

---

<sup>14</sup> Aníbal Augusto Sardinha, SP, 1915, RJ-1960.

<sup>15</sup> Esses encontros eram frequentados por Jacob do Bandolim e Isaiás e nos quais se formou o *Conjunto Atlântico*, no início da década de 1950. Com formação incerta e instável, o conjunto alcançou relativo profissionalismo nos anos 70. Do *Conjunto Atlântico* participaram inúmeros chorões de São Paulo, que, depois, acabaram formando seus próprios grupos, como, p. ex., o do bandolinista Isaiás.

<sup>16</sup> Depoimento de Antonio D'Áurea, MIS-SP.

cinema, nos teatros e nos circos, a partir dos anos 30 começaram a se deslocar para atividades mais profissionais, em gravadoras, orquestras de rádio e nos conjuntos que acompanhariam os intérpretes mais famosos, mais tarde conhecidos nas rádios e nas gravadoras como *Regionais*. Assim, gradativamente, esse ambiente cultural popular e informal passou a produzir músicos profissionais da mais alta qualidade, que se constituíram em autênticos intermediários culturais,<sup>17</sup> transitando entre o universo da cultura da elite e o da cultura popular urbana, entre o formal e o informal, entre o espaço público e o privado. Lentamente, os chorões paulistanos invadiam as rádios, como instrumentistas, e com seus conjuntos, porém, muito raramente, com suas composições. O violonista Canhoto<sup>18</sup> foi um dos primeiros instrumentistas de destaque a circular pelo ambiente informal do choro e das serestas e a trabalhar nas rádios paulistanas. Instrumentista de rara capacidade musical, logo se tornou muito requisitado pelas rádios e pelas gravadoras. Em 1925, já participava como músico da *Rádio Educadora Paulista*. Sua fama na cidade era anterior à *era do rádio* paulistana. Desde o início dos anos 20, já era reconhecido por sua técnica e musicalidade violonística.

Para sobreviver de suas atividades musicais ou, simplesmente, reforçar o orçamento doméstico, os chorões tocavam os vários gêneros musicais que sua capacidade e conhecimento permitiam. João Carrasqueira, por exemplo, foi um flautista de formação e vida profissional bastante eclética, que trafegou entre o popular e o erudito. Nas emissoras em que trabalhou (*Rádios Educadora, Cruzeiro do Sul e Kosmos*), ganhava salário sempre inferior ao do emprego que mantinha na ferrovia. Em 1939, foi para a *Record*, tocar no *Regional do Armandinho* e na orquestra da rádio, onde ganhou de Raul Torres o apelido de *canarinho da Lapa*.

No decorrer da década de 1930, os conjuntos Regionais multiplicaram-se pelas rádios e pelas atividades musicais em São Paulo. A expansão e a variedade dos programas musicais ao vivo e dos espetáculos em teatros e em praças públicas alargaram o campo de trabalho remunerado dos instrumentistas. Todo esse crescimento foi seguido por uma explosão do número de cantores(as) dos mais variados gêneros, que, como já foi salientado, deveriam ocupar lugar de destaque no cenário musical. Assim, principalmente nas rádios que precisavam

---

<sup>17</sup> Ver Michel Vovelle, *Ideologia e Mentalidades*, SP, Ed. Brasiliense, 1987.

<sup>18</sup> Américo Jacomino, SP, 1889/1928. Autor de *Abismo de Rosas*, considerada uma das primeiras obras “clássicas” do repertório do moderno violão popular brasileiro. Boa interpretação mais recente está em *Relendo Dilermando Reis*, Raphael Rabello, RGE, 1994.

de acompanhamento para os cantores, os *Regionais* cresceram de maneira significativa, a maioria constituída pelos músicos amadores, gerados nos encontros musicais informais. Não havia uma norma ou regra exata para a formação e a existência dos conjuntos. Variavam na composição dos instrumentos (mas sempre com a tradicional base fixa dos violões, do cavaquinho ou do bandolim e dos pequenos instrumentos de percussão), incluindo ou retirando uns e outros (como as flautas, os clarinetes, os trombones etc.), de acordo com as necessidades e a disponibilidade ou não de bons músicos. A existência dos conjuntos podia ser longa ou efêmera; a permanência numa emissora, duradoura ou passageira. Os músicos que recebiam cachês participavam de vários conjuntos ao mesmo tempo (no *Regional* de uma rádio e na orquestra de outra). Apesar do intenso processo de profissionalização dos conjuntos, geralmente seus músicos mantinham uma certa tradição “doméstica” de identificá-los com o nome do líder do conjunto: *Regional do Canhoto (Educadora)*, do *Armandinho (Educadora e Record)*, do *Miranda (Record)*, do *Pinheirinho (Record)*, do *Esmeraldino (Tupi)*, do *Mauro Silva (Piratininga)* e do *Rago (Tupi)*.

O violonista Antonio Rago foi um desses músicos nascidos no ambiente musical popular e informal e que teve o desenvolvimento de sua carreira profundamente vinculado às atividades profissionais das rádios e dos espetáculos.<sup>19</sup> Ele iniciou suas atividades tocando em bailes e conjuntos de circos, mas logo começou a freqüentar os estúdios das rádios para aprender com os “grandes violonistas: Sampaio, Garoto, Aimoré, Poli (...)”.<sup>20</sup> Entre 1936 e 37, excursionou e apresentou-se em rádios argentinas. Quando retornou, havia ampliado seu campo de trabalho como bom acompanhador de tangos. Tocou também nas *Rádios Record, São Paulo e Cruzeiro do Sul*, antes de transferir-se para a *Tupi*, a convite do líder do Regional, Zezinho do banjo (*o homem dos sete instrumentos*, mas que ficaria mais conhecido como Zé Carioca, pois foi a referência brasileira para Walt Disney criar o personagem dos desenhos animados). Antonio Rago tornou-se, portanto, o protótipo do músico eclético ou, como ele mesmo diz, *um autêntico quebra-galho*, presença obrigatória e permanente nas gravadoras e nas emissoras de rádio. Esses instrumentistas acompanhavam qualquer ritmo ou cantor, transitando da música italiana ao tango, passando pelo samba e pelo choro. A

---

<sup>19</sup> O crítico Zuza Homem de Mello, no prefácio da obra *Rago: A Longa Caminhada de um violão*, SP Livraria Editora Iracema, 1986, p. 11, chega a dizer que “Rago e rádio para mim são duas palavras que se confundem. Rago e rádio. Não parece quase a mesma coisa?”.

<sup>20</sup> Depoimento de Antonio Rago, Arquivo MIS-SP.

maioria dos músicos dessa tradição era capaz de “tirar” qualquer melodia ou ritmo de “ouvido” e produzir arranjos no “calor da hora”, dentro do próprio estúdio.

É possível perceber, então, por meio desse rápido quadro sobre as atividades musicais vinculadas ao Choro, aos *Regionais* e aos instrumentistas, como os músicos dessa área permaneceram, durante toda a década de 1930, em uma situação repleta de ambigüidades. De um lado, não se desvincularam daquilo que Antonio D’Áurea chamou de “ambiente para tocar e se desenvolver”,<sup>21</sup> realidade que encontravam nas reuniões informais das rodas de choro, nas festas e nos bailes, onde tinham o prazer de tocar e a possibilidade de desenvolver sua prática. Por outro lado, eram requisitados e empurrados para o universo das gravadoras e da radiofonia, o que eles também não deixavam de desejar. Esse novo ambiente musical necessitava de músicos competentes para os quadros permanentes de suas orquestras e de seus *Regionais* para acompanhar as grandes estrelas que vendiam músicas e discos. Portanto, esses músicos circulavam permanentemente entre ambientes privados e públicos, informais e formais, amadores e profissionais, lúdico-prazerosos e sistemáticos, desregrados (da boemia) e regrados (dos estudos e das gravações). A grande maioria, no entanto, permaneceu incógnita, sustentando musicalmente as empresas produtoras e as divulgadoras, sendo reconhecidos apenas pelos colegas de profissão e não pelo grande público.

### *A nova face do samba e o carnaval paulistano*

A realidade do carnaval popular e do samba, na cidade de São Paulo, nos anos 30, também foi bastante ambígua, justamente nesse momento crucial de transformações culturais. Se, nesse período, ocorreu a consolidação do notável processo iniciado em meados da década de 1910, foi nessa mesma década que ocorreu seu rápido esgotamento. Seguindo o mesmo ritmo da “metrópole do café”, aproximadamente em trinta anos o samba regional paulistano organizou-se, expandiu-se e entrou em decadência, quase desaparecendo já nos anos 40.

Esse samba paulistano assumiu sua real face urbana nos cordões carnavalescos, e seus originais espaços de criação e difusão cultural estabeleceram-se preponderantemente nas festas populares religiosas ou profanas, principalmente na festa de Bom Jesus de Pirapora (cidade homônima, vizinha de São Paulo) e no pequeno carnaval de rua. Originados nos núcleos urbanos, com forte presença de negros, como a Barra Funda, o Bexiga e o Lavapés/Liberdade, os cordões

<sup>21</sup> Depoimento de Antonio D’Áurea, Arquivo MIS-SP.

tinham pelo menos três peculiaridades, na sua estrutura, que os distinguiam, dando-lhes certa originalidade: 1) A utilização dos conjuntos de choros, isto é, pequenos conjuntos instrumentais de cordas e sopros, que existiam em profusão pela cidade, cuja função era acompanhar as músicas nos cortejos e paradas; 2) O ritmo de marcha-sambada: apesar da dificuldade em defini-lo, para os sambistas do período ele caracterizava o samba paulistano e era composto por uma polirritmia percussiva sobre uma base de marcha. De maneira mais simples, Geraldo Filme diz que era “batuque no ritmo e marcha na boca”;<sup>22</sup> 3) O *bumbão de Pirapora*, um grande surdo de som mais abafado (alguns também o denominavam, de modo confuso, de zabumba). Esse bumbo era o instrumento que determinava e marcava o ritmo nas festas de Bom Jesus de Pirapora e que, mais tarde, foi transportado para o samba urbano da capital.<sup>23</sup>

Os primeiros cordões paulistanos com essas características apareceram na década de 1910, nucleados em famílias e círculos de vizinhança. Os precursores foram o *Grupo Carnavalesco Barra Funda*, mais conhecido na época como *Camisa Verde e Branco*,<sup>24</sup> de 1914, e o *Campos Elíseos*, que surgiu no ano seguinte. Nos anos 20, apareceram o *Flor da Mocidade* (Barra Funda), *Desprezados* (Campos Elíseos) e o *Vai-Vai* (Bexiga), este, já na virada da década. Inicialmente circunscritos aos bairros de maior concentração de negros, os cortejos e os desfiles das agremiações se expandiram, durante a década de 1920, pelas regiões mais centrais da cidade.<sup>25</sup>

No transcorrer dos anos 30, os cordões carnavalescos multiplicaram-se pelos bairros, evidenciando a expansão e o amadurecimento de uma cultura popular urbana que se instituíra na cidade desde o início do século XX. Saltando fora dos limites dos núcleos negros, eles surgiram em diversos bairros de São Paulo, como o *Geraldino*, em 1933, na Barra Funda; o *Esmeraldino*, na Pompéia; os *Marujos Paulistas*, no Cambuci; *As Caprichosas*, na Casa Verde; a *Mocidade Lavapés* e *Baianas Paulistas*, no Lavapés; e *Caveira de Ouro*, em Pi-

---

<sup>22</sup> Depoimento de Geraldo Filme, no Programa *Ensaio*, TV Cultura.

<sup>23</sup> No bom trabalho “História do Samba Paulista I”, CPC/Umes, 1999, é possível identificar em rápida passagem algumas das origens e das influências que colaboraram para construir algumas dessas características. Em um raro registro sonoro, a vinheta *D. Maria Esther e Batuqueiros de Pirapora*, que introduz *Batuque de Pirapora*, de Geraldo Filme, revela a forte e rústica batida do bumbo, que logo em seguida é acompanhada por inúmeros e desregrados instrumentos de percussão.

<sup>24</sup> O *Grupo Carnavalesco Barra Funda* recebeu esse apelido, pois, em seu primeiro desfile, seus componentes saíram vestidos com camisas verdes e calças brancas. Não confundir o *G.C.B.F.* com a atual escola de samba paulistana *Camisa Verde*.



nheiros. Isso significa que o universo do samba e do carnaval paulistano ocupava cada vez mais espaço na vida cultural informal da cidade.

A conseqüência imediata do crescimento e da reprodução dos cordões, ao longo dos anos 30, foi o desenvolvimento de atividades musicais que não estavam restritas ao período propriamente carnavalesco. Os bailes mensais, que serviam de boa fonte arrecadadora para as agremiações, tornaram-se semanais. A música tocada nessas ocasiões festivas variava entre as composições próprias dos cordões e as canções de sucesso dos discos e das rádios. Na realidade, durante os anos 20, houve um relativo crescimento de salões e escolas de dança popular, acompanhando o crescimento das atividades de lazer pago,<sup>26</sup> e os gêneros ali tocados eram bem diversificados, variando dos nacionais aos estrangeiros. Essa febre de salões de baile expandiu-se pela cidade, alcançando a população negra de maneira geral e não apenas aquela parcela agrupada nos cordões. Esses “salões da raça”<sup>27</sup> gradativamente se tornaram mais um espaço de lazer e experiências culturais e sociais dos negros.

Fora dos cordões e dos salões de baile, as reuniões de samba continuavam a ocorrer informalmente nas ruas e em alguns locais de tradicional concentração negra. Em 1937, no Largo da Banana, na Barra Funda, ainda persistia um velho núcleo de sambistas e jogadores de tiririca. Na mesma época, na Praça da Sé, na do Patriarca e na do Correio, os negros também continuavam a se reunir para cantar, sambar e jogar tiririca. De forma totalmente informal e sem qualquer instrumento, batucavam nas latas de lixo, nas caixas de engraxate e com as palmas das mãos.<sup>28</sup> Em 1941, ainda era possível identificar resquícios dessas reuniões nas batucadas e nas cantorias dos engraxates, que, à semelhança dos velhos batuqueiros e capoeiristas, usavam as caixas, as latas e as palmas das mãos como instrumentos. Nesse ano, o jornalista Túlio de Lemos, freqüentador da Praça da Sé, recolheu material raro e de inestimável valor para a história da cultura popular urbana da cidade:

---

<sup>25</sup> Sobre o assunto, ver José Geraldo V. de Moraes, “Sonoridades Urbanas”, *Revista Cultura* nº 3, maio-junho de 1993; Olga R. Moraes Von Simson, *A Burguesia se Diverte no Reinado do Momo: 60 anos de evolução do Carnaval na Cidade de São Paulo (1855/1915)*, Mestrado, FFLCH-USP; Wilson R. Morais, *Escolas de Samba em São Paulo (Capital)*, SP, Secretaria de Estado da Cultura, Coleção Folclore nº 14, 1978.

<sup>26</sup> Nicolau Sevcenko, *op. cit.*, pp. 89 a 92.

<sup>27</sup> Olga R. Moraes Von Simson, *Branco e Negros no Carnaval Popular Paulistano (1914-1988)*, Cópia da Tese de Doutorado, FFLCH-USP, 1989.



Batendo-se-lhe na superfície lisa [da caixa, o engraxate] emitirá um som relativo ao dos bambas, som que uma habilidosa pressão das mãos do tocador modificará para mais claro ou mais escuro (...). Enfim todos os apetrechos de trabalho dos engraxates, em contacto com a musicalidade desses trabalhadores humildes, são elevados à condição de instrumentos de música.<sup>29</sup>

O outro local de reunião de “sambistas de rua” era a esquina da Av. São João com a Praça do Correio, voltada para o Vale do Anhangabaú, em meio aos bondes, buzinas e transeuntes apressados. Geralmente, esses grupos eram formados apenas de negros, que se agrupavam para tocar seriamente e cantar. Em um deles, por exemplo, havia

quinze negros sentados no chão, rodeando um cantor preto também, que de pé, enviava a sua voz para o alto, com a cabeça bem erguida, os olhos semicerrados e uma expressão de dor no rosto retinto e brilhante. Os que estavam sentados formavam uma orquestra; sem dúvida a mais original das orquestras, composta exclusivamente de instrumentos de percussão (...).<sup>30</sup>

A realidade social desses trabalhadores e artistas populares das ruas era muito dura, sobretudo porque o grau de marginalização era crescente, pois, além de negros e sambistas, muitos eram engraxates, considerada “profissão de vagabundo”, acumulando, assim, diversos elementos discriminatórios, presentes na sociedade paulistana.

O crescimento dos cordões e a permanência do samba nas ruas e nos bairros produziram certo aquecimento e excitação no período carnavalesco. O poder municipal e as jovens emissoras radiofônicas, buscando maior popularidade e audiência, começaram a promover desfiles e concursos no carnaval paulistano, dando vazão à produção musical e à carnavalesca, crescentes na cidade. Apesar das tentativas do poder municipal em organizar os concursos, eles foram surgindo de modo totalmente desordenado. A primeira atitude da Prefeitura foi estabelecer, logo no início da década de 1930, um concurso de músicas e marchas carnavalescas, nos moldes dos eventos cariocas.<sup>31</sup> Com relação aos cordões, até a passagem dos anos 30, a municipalidade procurava controlá-los sem muita rigidez, cadastrando-os, fichando seus componentes e carimbando seus

---

<sup>28</sup> Depoimentos de Geraldo Filme e Pé Rachado, Arquivo MIS-SP.

<sup>29</sup> Túlio de Lemos, “O Canto dos Engraxates Paulistanos”, *Revista Planalto*, SP, Setembro de 1941, pp. 7 e 8. O sambista paulistano Germano Mathias transporta ao universo dos meios de comunicação, no início dos anos 70, essa figura do engraxate sambista. Ele próprio era — ou ainda é — um “virtuoso” na latinha de graxa.

<sup>30</sup> *Idem, ibidem*, p.7.

estandartes.<sup>32</sup> Entre 1934 e 36, o prefeito Fábio Prado promoveu os primeiros concursos organizados pela prefeitura, oferecendo certa estrutura, premiação em dinheiro e taças. A comissão de organização foi composta por figuras de relevo no cenário cultural da época, como Menotti Del Picchia, Victor Brecheret e o cartunista Belmonte. Os desfiles oficiais municipais ocorreram entre as ruas Libero Badaró e São Bento, e o número de cordões foi bastante representativo, reunindo aproximadamente 46 grupos.

Todavia, com a falta de incentivo da Prefeitura, os concursos foram assumidos informalmente por algumas emissoras de rádio. Sem qualquer sentido uniformizador, várias emissoras promoviam seus próprios concursos em um mesmo ano, como a *Record*, a *Kosmos* e a *Cruzeiro do Sul*<sup>33</sup> e até a *Cia. Antártica* de bebidas.<sup>34</sup> No final dos anos 30, esta mesma indústria de bebidas começou a promover concursos carnavalescos no Parque Antártica, no bairro da Água Branca, instituindo ali a “Cidade da Folia”. O público pagava para entrar, brincar o carnaval e ver os desfiles dos cordões. As agremiações deviam seguir algumas regras básicas, que ordenavam as apresentações. Os prêmios eram em dinheiro, o que atraía os grupos carnavalescos. Para os sambistas, a área tornou-se, com o tempo, o principal centro de atividades do carnaval paulistano. Tanto é que algumas rádios chegaram a promover ou ajudar o carnaval da “Cidade da Folia”, como fez a *Rádio São Paulo*, em 1941, e a *Record*, em 1942.

A “oficialização” informal, através das emissoras, de certa forma impedia a repressão contra sambistas e foliões, dando segurança aos cordões durante os desfiles carnavalescos. Elas não pretendiam e muito menos queriam responsabilizar-se pela organização direta das apresentações e dos desfiles, que ficava a cargo exclusivamente dos cordões, mas escolhiam as vencedoras e concediam as premiações. A sobreposição e a informalidade dos concursos geraram diver-

---

<sup>31</sup> Em 1932, a Comissão de Divertimentos Públicos instituiu o primeiro concurso. Ari Barroso, na época vivendo em São Paulo, participou com a marchinha “Paulistinha Querida”, Sérgio Cabral, *No Tempo de Ari Barros*, RJ, Ed. Lumiar, 1993, p. 156. Em 1935, o vencedor do concurso foi o samba *Dona Boa*, do estrepante Adoniran Barbosa, em parceria com J. Aimberê, no qual faz referência aos cordões carnavalescos de São Paulo: *Dona Boa, Dona Boa. Vem pro Cordão. E não fica assim à toa.*

<sup>32</sup> Esse carimbo da Prefeitura era abominado pelos sambistas, pois se desfazia durante os cortejos, manchando e enfeando o estandarte do cordão. Ver Depoimento de Zezinho da Casa Verde, Arquivo MIS-SP.

<sup>33</sup> Edith G. Mendes, *Octávio Gabus Mendes. Do Rádio à Televisão*, SP, Ed. Lua Nova, 1988, p. 52.

<sup>34</sup> O jornal *O Estado de S. Paulo* anunciava, em 17/02/1935, que a companhia organizava *para os 4 dias de carnaval grandiosos bailes populares nas praças Patriarca, Sé e no Largo da Concórdia, sendo o fator nº 1 do primeiro carnaval paulista.*

sos desfiles e, principalmente, vários vencedores em um mesmo ano. A imprensa escrita não dava muito valor aos desfiles e aos concursos, e raros eram os jornais que registravam os eventos, como *O Dia*. Por essas razões, muitas vezes os sambistas paulistanos se confundem, atrapalhando-se com datas, nome das emissoras, vencedores e locais de concursos, dificultando a verificação mais clara do que realmente ocorreu. Em virtude desse quadro, que retrata um momento bastante desorganizado e confuso da cultura popular urbana, torna-se muito difícil determinar uma genealogia exata dos vencedores dos carnavais paulistanos. Com a documentação baseada quase exclusivamente na memória dos sambistas, as informações sobrepreêm-se, contradizem-se e são extremamente parciais. Cada sambista ou cada carnavalesco atribui a si ou à sua escola as virtudes da vitória de um determinado ano, operando uma verdadeira seleção de memória do evento.

Entretanto, quando são lembradas algumas características gerais das apresentações e dos sambas da época, as opiniões são convergentes, quase unânimes. Os aspectos lúdicos dos desfiles, repletos de alegria e divertimento, destacam-se nas reminiscências dos sambistas da velha guarda. As disputas eram importantes e até acirradas, mas secundárias em relação à diversão e à alegria. De acordo com eles, isso produzia um carnaval melhor, pois era mais festivo e solto. Portanto, ainda não era um carnaval regrado e limitado por normas, enredos e posturas estéticas, morais e, sobretudo, musicais. As marchas-sambadas, que acompanhavam os cortejos, os desfiles e as brincadeiras, eram originais dos compositores dos cordões, que não se prendiam a um enredo preestabelecido nem ao destino de suas músicas, se fariam sucesso ou não, na indústria do rádio e do disco. Sem a obrigatoriedade de seguir um enredo e sem as imposições da indústria da cultura, geralmente as canções desenvolviam temáticas bastante simples, relacionadas com o universo que os cercava.

Ao mesmo tempo em que os cordões cresciam e multiplicavam suas atividades, transformavam sua estrutura tradicional, dando início à sua decadência. Se, de um lado, a incipiente organização do carnaval significou apoio, destaque e dinheiro para as estruturas amadoras dos cordões, de outro, impôs certas padronizações, subtraindo-lhes o caráter informal e local. A concorrência entre eles tornou-se mais aguda, ultrapassando os costumeiros limites de uma “ingênuo” e “sadia” disputa entre comunidades e bairros, obrigando-os a uma maior organização. Os desfiles foram perdendo a aura lúdica

e descompromissada, e as disputas tornaram-se mais acirradas, gerando brigas costumeiras entre os cordões. Os confrontos mais famosos naqueles anos 30 foram entre o *Camisa Verde* e o *Vai-Vai*, que protagonizaram batalhas de rua, nas quais os paus das balizas e os estandartes, instrumentos de percussão, transformaram-se em armas.

Foi nesse intenso quadro de transformações dos cordões, que lentamente perdiam importância e destaque cultural no final da década, que surgiram as primeiras escolas de samba paulistanas. A precursora, e de vida muito efêmera, foi criada por “seu” Elpídio Faria, em 1936, e chamou-se, *Escola de Samba Primeira de São Paulo*. Baseada na sua companhia de mulatas, criada para fazer uma viagem pela Itália, organizou a escola de samba ainda com uma estrutura muito semelhante à dos cordões. Contudo, um ano antes, um grupo de vizinhos e parentes da região do Lavapés havia criado o bloco denominado *Baianas Paulistas*. Composto por cerca de 20 mulheres, lideradas por Madrinha Eunice, o agrupamento saiu às ruas com o ritmo e o batuque sob responsabilidade dos homens, comandados por seu marido, o filho de italianos, Francisco Papa. Em 1936, M. Eunice esteve no Rio de Janeiro, para participar das festas carnavalescas, e trouxe a idéia de organizar uma escola de samba em São Paulo. No ano seguinte, ela já desfilava com a *Escola de Samba Lavapés*, originando, de fato, a primeira escola de samba paulistana, organizada e com atividades permanentes, diferente daquele primeiro e efêmero agrupamento de Elpídio Faria. Nesses primeiros anos, aparentemente as duas primeiras escolas de samba paulistanas ainda mantinham os choros, as balizas e os estandartes. Apesar de inicialmente manter elementos dos cordões, a *Lavapés* já tentava organizar-se como uma escola de samba nos moldes das cariocas.<sup>35</sup> A própria fundadora, M. Eunice, diz que foi sua escola a primeira a usar as referências cariocas e que, para trazer as novidades, sempre viajava ao Rio de Janeiro. Não há como negar, portanto, que seus critérios e modelos para a organização e a participação da *Escola Lavapés* nos concursos e nos desfiles paulistanos geralmente vinham da capital da República. Assim, em vez de se apresentar ao som e ao ritmo da marcha-sambada, a *Lavapés* tocava e dançava as marchas carnavalescas de forte acento carioca. Não havia mais espaço para os choros.<sup>36</sup> Além disso, os sambistas, o mestre-sala e a porta-bandeira ocuparam o lugar de destaque das balizas, e as vestes da Escola tornaram-se mais elaboradas.

Esse tipo de grupo carnavalesco já supunha maior participação, “grandiosidade” e organização do samba e do carnaval. M. Eunice confirma essa nova dimensão, ao afirmar que a cada ano a Escola aumentava seu número de participantes e, com eles, o grau de organização e a responsabilidade nas disputas e nos confrontos. Com apenas três anos de existência, a *Lavapés* tornou-se a grande força do carnaval paulistano, saindo vitoriosa em diversos concursos. Na esteira do sucesso da *Lavapés*, surgiram outras escolas paulistanas, entre o final da década de 1930 e início dos anos 40: *Rosas Negras*, *Brinco de Ouro*, *Brasil Moreno*, entre outras.

A emergência das escolas de samba no final dos anos 30 foi bastante significativa, pois revelava que os tradicionais cordões paulistanos cediam seu espaço como protagonistas privilegiados da música/cultura popular negra. Apesar de sua permanência e convivência com as escolas de samba durante a década de 1940, eles perderam o papel de destaque e referência no quadro das culturas populares paulistanas. Ou seja, o carnaval e o samba urbano, com características específicas de São Paulo, se esvaíam, tendendo a se tornar uma cultura regional, perdida na memória da cidade, que, mais uma vez, rapidamente, “sem poder parar”, passava por cima de sua história. Anunciando a descaracterização e a decadência do samba e dos cordões paulistanos, os choros já haviam perdido importância e quase desaparecido no final da década de 1930. No mesmo período, o tradicional bumbão de Pirapora já não existia, mesmo nos cordões; e o som e o ritmo da marcha-sambada eram esquecidos pelos novos sambistas que surgiam.<sup>37</sup>

A instável base de sustentação sociocultural da população negra, que diminuía em São Paulo, e o confronto com as outras experiências culturais existentes na cidade dificultaram a permanência de suas manifestações regionais, obstruindo a integração e a conquista de um espaço social e cultural mais sólido na cidade. Gradativamente, a forte penetração do criativo samba

---

<sup>35</sup> Em 1937, as escolas de samba do Rio de Janeiro já estavam plenamente consolidadas e seus desfiles eram muito disputados. Desde 1932, já realizavam desfiles competitivos, promovidos pela imprensa e pelo poder municipal. Em 1934, foi fundada a união Geral das Escolas de Samba (U.G.E.S.), para defender e organizar os interesses das escolas. Ver Sérgio Cabral, *As Escolas de Samba. O que, quem, como, quando e por quê*, RJ, Ed. Fontana, 1974.

<sup>36</sup> Se o modelo era carioca, é preciso levar em conta que, em 1933, foram estabelecidas as seguintes regras nos desfiles de carnaval: obrigatoriedade da *ala das Baianas* (talvez isto ajude a explicar o sugestivo, mas pouco comum nome em São Paulo de *Baianas Paulistas*) e a proibição dos instrumentos de sopro, uma das características básicas do *cordão* paulistano, *ibid.*, p. 98.

e das músicas do carnaval cariocas, impulsionados pela indústria do rádio e do disco, encontrou em São Paulo um ambiente propício para germinar e se expandir. O samba urbano paulistano, em construção desde o início da década de 1910, e que se desenvolveu nos anos 20 e 30, já no final da terceira década tinha dificuldade em sobreviver na moderna cidade industrial que se erguia. O samba paulistano não sobreviveu e nem conseguiu transformar suas tradições no novo espaço urbano, que definiu o futuro da cidade, e tampouco ingressou nos meios de comunicação como um elemento definidor. Nesse mesmo período, o samba urbano carioca ocupava e consolidava com muita força seu espaço na radiofonia nacional, impondo-se como padrão nacional. A produção musical da capital da República tornava-se, então, referência para os sambistas e os carnavalescos de todo o país, homogeneizando as composições e as formas musicais. Esse fato colaborou para que o samba paulistano perdesse ainda mais espaço, levando-o ao retraimento e estabelecendo restrições às comunidades de sambistas de São Paulo, enfraquecendo-o como realidade cultural em uma cidade em vertiginoso processo de crescimento.

### ***Pequena Coda***

Esse rápido painel revelou que o panorama diversificado das formas de entretenimento popular nos meios urbanos, que se multiplicava nos grandes centros urbanos de todo país, no início do século, também se materializou na cidade de São Paulo. Desde o começo do século, um notável quadro de manifestações culturais e musicais circulavam<sup>38</sup> pela cidade em diversas direções e experiências. E essas culturas populares relacionavam-se de inúmeras maneiras entre si mesmas e com as culturas formais, interagindo, resistindo, influenciando e submetendo-se.

A música popular urbana em São Paulo emergiu de uma série de misturas e conflitos e permitiu o surgimento e ascensão de vários tipos de artistas populares, que ganharam novos espaços de difusão e profissionalização, participando de algum modo do processo de construção dos modernos gêne-

---

<sup>37</sup> Para Mário de Andrade, mais preocupado com as raízes e a originalidade do samba rural paulista, estas características já se haviam perdido desde o começo dos anos 30, como ele observara nos carnavais paulistanos de 1931, 33 e 34, pois o samba tocado na grande metrópole já não tinha mais relações com o de Pirapora. Mário de Andrade, “O Samba Rural Paulista”, *Aspectos da Música Brasileira*, Brasília, Ed. Martins/INL, 1975, pp. 145-146-147, e Mário Wagner da Cunha, “Descrição da Festa de Bom Jesus de Pirapora”, *Revista do Arquivo Municipal*, SP, Vol. XLI, 1937.

ros musicais urbanos. São Paulo, portanto, não era um “vazio musical” como os estereótipos fazem crer.<sup>39</sup> Essas análises e compreensões restritas da realidade histórica e cultural impediram que a música/cultura popular, produzida e difundida na cidade, fosse revelada e compreendida nas suas especificidades e complexidades.

Os anos 30 foram fundamentais para a construção do que denominamos hoje, genericamente, de música popular brasileira, e São Paulo, bem ou mal, esteve presente nesse processo. Esse quadro histórico pluralizado e pulverizado das primeiras décadas do século XX criou especificidades que ainda precisam ser estudadas e investigadas mais sistematicamente. No entanto, o trabalho investigativo nessa área da história social e cultural, que trata da música popular, ainda permanece bastante restrito. Mário de Andrade já dizia, em meados do século XX, que “o estudo científico da música brasileira ainda está por fazer”,<sup>40</sup> e seu alerta parece que ainda faz sentido. E trabalhar em uma área de difícil acesso e de registros frágeis, como a da música/cultura popular urbana, exige a articulação de inúmeras fontes dispersas e renitentes e cuidado redobrado do historiador.<sup>41</sup>

Seguindo nessa linha, este trabalho procurou aproximar-se do quadro histórico difuso e fragmentado da cultura popular urbana do período, tentando permitir que algumas das *vozes variadas e opostas*, presentes na realidade brasileira, geralmente esquecidas ou então enquadradas em discurso unívoco, tivessem oportunidade de se manifestar. A história cultural da música popular brasileira ainda formula e ajusta seus primeiros acordes e é nesse tom que deve seguir a discussão.

---

<sup>38</sup> Mikhail Bakhtin, “A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento”, 2ª Ed., Ed. Hucitec/UnB, SP, 1993; Carlo Ginzburg, *O Queijo e os Vermes*, Cia. das Letras, SP, 1987.

<sup>39</sup> Por incrível que possa parecer, essa ainda não é uma questão ultrapassada. Veja, p. ex., artigo relativamente recente do respeitável crítico e historiador José Ramos Tinhorão, que evidencia, de modo revelador, esses estereótipos: “Salvador deu Capoeira, Recife deu Frevo, Rio deu Samba. E São Paulo: não deu Nada”, *D.O. Leitura*, nº 10, Imesp, SP, fevereiro de 1992.

<sup>40</sup> Mário de Andrade, “A Música e a canção populares no Brasil”, *Ensaio sobre a música brasileira*, SP, Livraria Martins Editora, 1962, p. 163.

<sup>41</sup> Ver José Geraldo Vinci de Moraes, “História e música: a canção popular e conhecimento histórico”, *Revista Brasileira de História*, Anpuh, nº 39, agosto 2000.

*Dossîe*