



SAMBA OUTSIDER: história pública, literatura e territorialidades em São Paulo, Brasil, 1950.

Samba outsider: music, history and territorialities in Sao Paulo city, Brazil, 1950.

Guilherme Gustavo Simões de Castro¹⁶

Resumo:

Este trabalho procura utilizar crônicas de Osvaldo Moles e depoimentos de sambistas como base para o estudo da história do samba produzido na cidade de São Paulo nos anos 1950 e a segregação socioespacial que marcava os ambientes culturais urbanos. Perseguido pela polícia o negro não tinha direito de produzir suas manifestações artísticas ou religiosas, nem de frequentar a maior parte dos equipamentos urbanos de lazer, como ruas, parques, cinemas, ficando seus costumes confinados aos seus ambientes culturais como a estação de trem da Barra Funda e os bailes nos porões dos cortiços. Os instrumentos musicais custavam caro levando os negros a produzirem seus instrumentos e suas formas de tocar. Para isso procuro trabalhar numa interface entre teoria e metodologia de três campos de estudos diferentes: historiografia, teoria literária e musicologia.

Palavras-Chave: História Pública, Literatura e Territorialidades.

Abstract:

This work seeks to use chronicles of Osvaldo Moles and testimonies of samba musicians as a basis for the study of the history of samba produced in the city of São Paulo in the 1950s and the socio-spatial segregation that marked urban cultural environments. Persecuted by the police, blacks had no right to produce their artistic or religious manifestations, nor to frequent most of the urban leisure facilities, such as streets, parks, movie theatres and their customs were confined to their cultural environments such as the Barra Funda train station and dances in the basements of the tenements. Musical instruments were expensive, leading blacks to produce their own instruments and ways of playing. To do this, I intend to work on an interface between theory and methodology from three different fields of study: historiography, literary theory, and musicology.

Keywords: Public History, Literature and Territorialities.

¹⁶ Doutor em História, Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina. <http://lattes.cnpq.br/4201599555446838>.



História Pública¹⁷ e Literatura.

As fontes literárias, assim como fontes de qualquer natureza (cinema, entrevistas, romances, prontuários, monumentos), necessitam de um tratamento teórico metodológico específico. Uma das características essenciais das crônicas, enquanto gênero literário, é a efemeridade. Isso ocorre principalmente em função de como a crônica, em geral, foi produzida e consumida ao longo do século XX, no âmbito da indústria cultural: uma forma de escrita feita para os jornais, que dialoga com os conteúdos publicados nos jornais, com os acontecimentos do dia e depois acabam sendo descartadas junto com aquela edição do periódico. Parte da crítica literária considera a crônica como um gênero menor, pois ela seria elaborada sem muita pretensão de durabilidade, sem um objetivo de eternizar aquelas palavras em forma de literalidade. Entretanto, segundo o crítico literário brasileiro Antonio Candido, a crônica pode ter muitos artifícios para o estudo de uma determinada realidade. Ela consegue trazer os temas mais complicados de forma nítida, ela consegue perceber as situações do dia-a-dia, que talvez outros gêneros literários não façam. E olhando para as miudezas do cotidiano, ela humaniza e traz para o leitor a dimensão das coisas do mundo. (Candido, 1992,14).

Se uma crônica surgiu com os jornais dialogando com as notícias do dia, como ela pode ser analisada fora desse contexto do periódico, como no caso de crônicas publicadas de forma anacrônica em um livro? A crônica em livros apresenta uma durabilidade intensa e pode, mesmo sem o jornal, trazer o espírito de uma época, de um período histórico, funcionando como um bate-papo de boteco, onde as conversas abordam os causos e os dramas que as pessoas

¹⁷ História Pública é a definição de um ramo da historiografia que estuda as formas de como a História e a Memória são narradas e consumidas fora dos ambientes acadêmicos. No caso desse artigo, a História foi narrada pelo cronista Osvaldo Moles e pelos depoimentos orais ou escritos de sambistas de época como Adoniran Barbosa, Geraldo Filme, Germano Mathias, Osvaldinho da Cuíca e Toniquinho Batuqueiro. Meu trabalho historiográfico foi reunir essas narrativas, analisá-las e apresentá-las tanto no ambiente acadêmico como para o grande público.



enfrentam no dia-a-dia. (Chalhoub, 2005, 17 e 18). A crônica, através de sua aparente literalidade despretensiosa de durabilidade, se apresenta como tipos de fragmentos arqueológicos. Ela pode apontar costumes dos ambientes culturais das ruas, pode abordar, sob o ângulo do cronista, alguns aspectos da vida das pessoas excluídas de direitos, das minorias sociais, dos negros, dos transeuntes, dos moradores de rua, dos sambistas pobres da cidade de São Paulo, dos trabalhadores das estações de trem, dos carregadores, que não estão tão evidentes na ‘grande literatura’, nos manuais e livros didáticos de História, nos discursos oficiais sobre a história cultural da capital paulista.

O estilo e a técnica de escrita do jornalista Osvaldo Moles (1913-1967) – escritor de crônicas e roteiros e produtor de peças radiofônicas entre os anos 1940 até o final da década de 1960 – envolvia uma série de estratégias fundamentadas num tipo de etnografia das ruas da cidade e que ele mesmo chamava de uma viagem ao redor dos humildes. Assim, em 1962, publicou o livro *Piquenique Classe C: crônicas e flagrantes de São Paulo*, com 63 crônicas, onde destacou aspectos sobre a vida dos músicos de rua, dos moradores das favelas, do samba de porão e construiu uma narrativa a partir de sua percepção presente nos seus personagens, o que concedeu mais credibilidade e maior sensação de verossimilhança para a narrativa. Um exemplo disso foi o fato de que os instrumentos musicais custavam muito caro e o acesso a eles era difícil. Osvaldo Moles escreveu sobre isso e suas crônicas estavam dialogando com os depoimentos e narrativas de sambistas como Adoniran Barbosa, Toniquinho Batuqueiro, Osvaldinho da Cuíca, Germano Mathias e Geraldo Filme, todos compositores com produção relevante e que registraram suas músicas em discos no mercado fonográfico e radiofônico, todos de origem pobre e que tiveram as ruas como escola de música. Eles contaram, as vezes em tom de brincadeira e outras vezes de forma séria, aspectos sobre a técnica de como os músicos pobres conseguiam contornar sua situação de exclusão econômica e faziam as peles de



seus instrumentos de percussão com couro de gato. Esses sambistas contam sobre a violência da polícia, que sempre pegava os seus tambores para destruir ou simplesmente furar a pele do instrumento, inviabilizando seu uso. Fora os casos de prisão e perseguição nas ruas, nas praças e nos sambas de porão.

Apesar do violão estar presente, era um tipo de instrumento que tinha custo mais alto para adquirir se comparado ao pandeiro e a cuíca. Esses instrumentos de percussão que poderiam ser feitos de forma artesanal pelos músicos pobres, geralmente eram mais comuns nos encontros de tiririca¹⁸ ou no samba improvisado nas ruas e nas praças. Não que esses instrumentos fossem de exclusividade dos sambistas negros, mas sim que esses instrumentos eram personagens marcantes pela questão social uma vez que o pandeiro geralmente era um dos instrumentos mais baratos e que confeccionado pelos próprios sambistas, foi um hábito comum entre eles. Como dito acima, baseado nos depoimentos dos músicos Toniquinho Batuqueiro, Geraldo Filme e Adoniran Barbosa, o samba nascia quando os meninos, ainda pequenos, nas ruas aprendiam a improvisar e a fazer de suas caixas de engraxate seus instrumentos musicais e que essas técnicas de confecção foram transmitidas pelos sambistas mais velhos, ou seja, uma herança cultural própria dos ambientes culturais dos negros da cidade como o Largo da Banana, espaço que se localizava ao lado da estação de trem da Barra Funda, onde estavam conectados os comboios que vinham do litoral, do porto da cidade de Santos e aqueles trens que vinham do interior do estado de São Paulo, região produtora de café e de várias outras importâncias comerciais e de produção. Portanto, a estação da Barra Funda estava conectada com as três maiores linhas férreas da região: a São Paulo Railway, a Estrada de Ferro Sorocabana e da Estrada de Ferro Central do Brasil.

O largo era pouco convidativo para a chamada “gente de bem”. Entre pilhas de caixas de cachos de bananas e caixotes espalhados por todos os lados,

¹⁸ Espécie de dança/luta praticada pelos sambistas paulistas. Uma definição mais completa pode ser encontrada na página seis desse artigo.



misturava-se uma multidão de ensacadores e de carregadores, que se mesclava com a malandragem local. Segundo Osvaldinho da Cuíca, ninguém “civilizado” se metia ali. Aquele era um espaço muito propício para o desenvolvimento do (...) *nascente samba paulistano, pois a marginalidade social implicava também no distanciamento do olhar regulador da sociedade da época* (...) no que tange aos códigos de conduta e que (...) *o desprezo e a rejeição da sociedade era, paradoxalmente, o que lhes propiciava maior liberdade de expressão aos que tocavam a vida no Largo da Banana*. (Cuíca, 2009, 85). Conforme a descrição feita pelo músico:

Tanto os trabalhadores quanto os malandros de lá, costumavam ser gente sem estudo que garantia a sobrevivência apenas com os braços e pernas: fosse pela força, ensacando e carregando bananas nos trens; fosse pela habilidade e valentia, batendo carteiras, enganando no carteadado ou tentando qualquer um da vasta série de pequenos golpes que assustava a sociedade paulistana da época (...) o lazer ficava restrito às ocasionais noitadas dos botequins e prostíbulos de baixa categoria da região – quando se tinha algum dinheiro – e às rodas de samba do Largo, gratuitas, animadas, enriquecedoras e muito democráticas.

A cachaça, o samba, o trabalho pesado e a bagana faziam parte do elo de solidariedade entre as pessoas daquele lugar. Não é de se estranhar que o samba paulistano tenha surgido no bairro da Barra Funda, se pensarmos na presença da estação ferroviária do Largo da Banana, que proporcionava um ambiente cultural de ligação e de encontros. Acontecia um intercâmbio cultural com a região do litoral frequentada pelos marinheiros do porto de Santos, provenientes do Rio de Janeiro, Salvador, Recife, Montevideu, Buenos Aires, e que traziam muitas influências para o ambiente cultural do samba santista, principalmente para os músicos que frequentavam as ruas dos cais: entre o trabalho e os momentos de lazer, os carregadores, os marinheiros, os portuários e os navegadores certamente cantavam e tocavam pelas ruas, pelos bares noturnos, pelas gafeiras e pelos inferninhos e assim o ambiente cultural era constituído por uma enorme



diversidade de influências. Por outro lado, o samba paulista também recebia outras influências por via dos pontos de encontro entre os trabalhadores da ferrovia (ferroviários, carregadores...) e outras pessoas vindas da região do interior do estado, de municípios como Campinas e Sorocaba. Essas pessoas traziam para o ambiente do Largo da Banana outras linguagens e modos de fazer culturais do samba rural paulista, como o samba de bumbo, como as romarias e as festas religiosas dos negros. Uma tradição que persiste em Santos, em São Paulo e no interior paulista, assim como em diversas outras regiões do país, é a ligação do samba com a vida social e religiosa dos terreiros de umbanda e candomblé:

(...) parte importante da formação do samba paulista se deu em terreiros, onde os afro-descendentes que professavam sua fé nos orixás – já sincretizados com os santos católicos desde os tempos das senzalas – tinham liberdade para fazer uma música que espelhasse sua memória ancestral, longe da repressão e do preconceito que manifestações desse tipo sofriam em lugares públicos, sob o olhar da elite majoritariamente branca. (Cuíca, 2009, 90).

Nas ruas da Barra Funda, havia alguns terreiros e, talvez, o mais relevante, tenha sido o da Tia Olympia. O terreiro era também frequentado pelo sambista Dionísio Barbosa, considerado um dos precursores do samba paulista. O cordão da Barra Funda, grupo carnavalesco de sambistas do bairro, obteve sucesso graças a influência da mãe-de-santo, cujo terreiro estava situado na sua roça, na rua Anhanguera, perto da linha ferroviária.

Por outro lado, o sambista Adoniran Barbosa comentou sobre as técnicas de confeccionar os instrumentos musicais desenvolvidas entre os músicos de rua em seu depoimento em 1981 e apresentou alguns exemplos de como os sambistas eram criativos em seus costumes, em sua improvisação em meio a cidade que os desprezava. Na crônica *Caçadores de gatos na floresta de arranha-céu*, publicada postumamente no livro *Recado de uma garoa usada*, em 2014,



Oswaldo Moles utiliza sua criatividade literária para falar sobre a confecção de instrumentos pelos músicos das escolas de samba, colocando até uma ideia de hierarquia entre tamborim e cuíca. Segue alguns trechos abaixo.

Quem tiver em casa bichano com pedigree de exposição, que vá cercando o bichinho de cuidados. Porque janeiro é o mês em que somem os gatos de estimação nesta festiva cidade. É que na floresta de arranha-céus há homens caçando gatos.

O senhor sabe lá quanto custa, na loja, uma pele de tamborim? Tudo subiu, senhores, e a pele de tamborim agora está pela hora. Não há instrumentista de escola de samba que possa comprar a pele do jeito que as coisas andam. Então, voltamos, agora, à caça de gatos.

É à noite, de madrugada mesmo, que se formam os “comandos” para atacar os felinos desta cidade. O gato ingênuo está amando nas noites de verão, gemendo lá na rua como cuíca quando tem apendicite. Então, chega o caçador, de sorrate, e joga na cara do bicho o saco de aniagem em que ele se enrosca, vibra, se estorce, se debate e, afinal, se entrega. Mas é preciso matar o gato com o maior virtuosismo possível. Diz a receita das escolas de samba que não se deve furar a pele do bichano, porque tamborim dá mau grito com pele costurada. E não serve. O que serve é pele inteira de bichano macho com capote escuro. Aí, então, passa para a turma do “esfolá”. E sai aquela pele ampla e bonita que vai sendo lentamente esticada no fogo. Assim é curtida e depois vai para acabar de esticar no próprio tamborim.

Vai daí, as escolas de samba já podem formar a sua ala de trinta ou quarenta instrumentistas que lá vão tutucando para alegrar as ruas do Carnaval. E não se admirem muito se aparecer por aí algum samba com letra que termine assim:

Aquele gato

Já foi gato

Hoje é tamborim

Agora, para fazer uma cuíca, é preciso mesmo pele especial. Não é qualquer pele, não, meus senhores, que serve para cuíca. Ela pertence à aristocracia da escola. Para que uma cuíca gema fundo e melancólico e possa, assim, botar sua voz africana no samba, é preciso que seja pele de gato ancho, como o angorá. Só serve angorá. E vem daí a importância da cuíca numa escola. Nem sempre, nas noites cálidas, os caçadores atacam angorás na floresta do asfalto. Porque angorá é gato sabido e, embora brasileiro, já aprendeu as manhas da gente da terra. Diz que, quando chega janeiro e fevereiro, angorá só sai de dia. Vê lá se ele vai se arriscar a pele namorando pelas ruas no perigo das madrugadas... [...]. (Moles, 2014,167-168).



O acesso dos músicos com mais dificuldade econômica aos instrumentos musicais mais caros era quase impossível. O violão, o machete, o banjo, a viola caipira e o bandolim eram um pouco mais comuns por não serem tão mais caros. Mesmo assim eram raros músicos de origem pobre como Garoto, que aos 13 anos, já tocava muito bem todos esses instrumentos. Por outro lado, o piano sempre foi um tipo de instrumento musical muito mais difícil de adquirir em função do alto custo. Mas desde o início do samba esteve também presente representado por Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Sinhô entre outros. Entretanto, mais raro entre as fotografias de sambistas pobres. O piano continuou sua tradição no samba com os músicos de boates, dos anos 40 e 50, que, influenciados pelos boleros mexicanos, tangos argentinos e pelo *jazz* estadunidense, foram criadores de um estilo que iria desembocar na bossa nova.

Os instrumentos improvisados ou de confecção artesanal entre os sambistas mais humildes eram: a caixa de palitos de fósforo, o bumbo, o tambu, as matracas, a caixa de engraxate, as tampinhas de lata de graxa, as frigideiras, os chocalhos de tampinha de garrafa, os pandeiros de pele de gato, entre outros. Na história da arte afro-brasileira, o fazer, o transmitir o saber fazer, sempre aconteceu dentro de ambientes culturais formados como espaços de resistência contra a opressão do Estado, numa condição em que certos tipos de conhecimentos dos africanos são transformados através das leis impostas pelas elites em delitos, em infrações e passíveis de penalidade. Os conhecimentos proibidos eram passados pelos mestres escravizados para os aprendizes. Técnicas de esculpir, de construir, de tocar, de dançar eram transmitidas sob condições sociais de marginalidade. Essas condições sociais paralelas à cultura oficial e geraram capacidades criativas nos artistas de resistir através do trabalho dentro das redes de solidariedades nos ambientes culturais do samba na cidade. Latas de lixo, palmas das mãos, cantos, assobios eram formas de fazer samba sem ter que



carregar o instrumento, pois esses eram destruídos pela polícia quando encontrados.

O sambista Geraldo Filme, contou em seu depoimento para o Programa Ensaio da TV Cultura, em 1982, que a polícia perseguia os sambistas, os capoeiristas e os terreiros. A sociedade, fechou as portas para os negros em São Paulo. Durante os anos 1950, em várias cidades do interior paulista, havia ambiente culturais segregados, como ruas para brancos e ruas para pretos, barbearia para brancos e para pretos...Isso ocorria em cidades como Piracicaba, Capivari e Campinas. Filho de uma família humilde do bairro da Barra Funda, Geraldo Filme frequentava as batucadas no Largo da Banana e, quando criança, trabalhava como engraxate. Nos momentos de folga, se juntava com uma rapaziada para fazer samba com as caixas de engraxates, latas de lixo, latas de tinta, palmas das mãos, assobios e vozes.

Consoante ao samba, a tiririca também era proibida. Mesmo assim, era feita nas ruas e locais como a Praça da Sé, pois não havia locais específicos destinados às práticas culturais dos negros. Conhecida como uma versão paulista das rodas de capoeira, essa brincadeira era praticada pelos sambistas engraxates, carregadores, malandros e tantos outros, em logradouros como a Praça da Sé e a Praça da República. Praticada tanto na capital, como em Santos, no litoral, os lutadores dançantes eram proibidos de usar as mãos e dançam samba em vez de fazer o gingado característico da capoeira. Os sambistas Pato N'Água e Guardinha estiveram entre os melhores, segundo sambistas como Geraldo Filme, Osvaldinho da Cuíca e Germano Mathias, que também eram lutadores e frequentavam as rodas de tiririca. Na roda de samba, sem parar de sambar, ocorria um desafio entre os dançarinos, que iniciavam um jogo de tentativas de golpes, simulações e blefes até que um deles, por meio de uma rasteira, conseguisse derrubar o seu oponente no chão.



Numa espécie de intervenção artística, os sambistas tocavam andando pelas ruas da cidade sendo que o Largo da Banana, no bairro da Barra Funda, era o ponto de partida. O samba tinha que ser tocado em movimento, ou seja, os sambistas tinham que tocar o samba andando pelas ruas para evitarem sua localização pela polícia pois o samba era proibido e eles poderiam ser presos. Do Largo da Banana o pessoal subia para a Praça do Patriarca, que era o ambiente da ‘classe A’ da elite negra que não se misturava com os sambistas negros pobres. Fazia parte do roteiro provocá-los tocando com bastante intensidade e num volume bem alto o samba com as lata de lixo. Depois, a turma subia a rua Direita até a Praça da Sé ou Praça João Mendes e ali faziam roda de samba e de tiririca até a polícia chegar. Era conveniente ter algum dinheiro para evitar o confinamento. Porém, antes de levarem todos presos, havia alguns policiais que tinham ritmo e então simulavam samba junto.

Vem cá menino,
Vem cá menina,
Tá tudo preso
Pra amanhã fazer faxina.
(Faro, 1982)

Segundo Geraldo Filme os sambistas eram presos para passarem a noite na cadeia fazendo faxina e, no amanhecer libertados. O sambista Toniquinho Batuqueiro conta que foi abordado pelos policiais várias vezes por ser sambista e que, em 1941, foi detido apenas por carregar nas mãos um tamborim enquanto caminhava. Natural do município de Piracicaba, Toniquinho mudou para a cidade de São Paulo quando ainda era criança e foi trabalhar como engraxate na Praça da Sé para sobreviver. Foi considerado mestre no samba das rodas de engraxates. Durante as horas de folga, junto aos amigos, sentava-se na caixa de engraxate pegava duas escovinhas e batia com a parte de madeira para fazer os sons mais agudos. Os sons graves eram tocados com as mãos na parte grande da caixa. Tocava até quebrar a caixa. Ele rememora em sua entrevista que sempre houve muita repressão da polícia contra os sambistas que eram considerados



vagabundos, desocupados e perigosos. Autor de sambas-enredos, passou por várias escolas de samba de São Paulo como Vila Maria, Rosas de Ouro, Unidos do Peruche e Império do Cambuci.

Outro ambiente cultural relevante da cidade era as lojas de instrumentos, como a Casa Manon e a Casa Del Vecchio, na qual aconteciam as rodas de choro, os encontros entre os músicos. Porém, essas lojas eram apenas vitrines bonitas para a maior parte dos músicos diletantes pobres porque os instrumentos custavam muito dinheiro. Apesar disso, as lojas da rua Direita, aparecem em depoimentos de músicos como Osvaldinho da Cuíca, Adoniran Barbosa. Segundo eles, as pessoas ficavam na rua aos domingos e alguns ficavam admirando aqueles instrumentos na vitrine e imaginando.

Na crônica *A última aventura do homem que tinha um pandeiro*, publicada no livro *Piquenique Classe C*, Osvaldo Moles apresentou uma situação ficcional sobre o ambiente cultural do samba de rua na cidade de Cubatão, município que está localizado entre a cidade de Santos e a capital paulista, conectadas pela já citada linha férrea da São Paulo Railway. A crônica descreve os instrumentos utilizados na aventura mortal do personagem Adolfo Gonçalves dos Santos: o violão, a cuíca e o pandeiro. Osvaldo Moles retrata na crônica que o samba acontecia na rua, sem espaço legitimado específico e que usava o espaço público como uma maneira de demarcar espaço político. O ambiente cultural formado no interior dos espaços humildes como cortiços e favelas, estava caracterizado por um maior número de pessoas que convivia mais no espaço público da rua do que nos espaços privados. A rua era o local dos encontros. A atuação dos músicos de rua ocorreu nos grandes ambientes urbanos no mundo inteiro e geralmente ajudavam a transformar esses espaços em oportunidades de interação entre as pessoas como também espaços de conflitos.

- É meia-noite. Tá na hora de dexá drumi as famia.



Então, samba ia parar no meio da noite? E na noite de sábado? Ele que tivesse dó, que fosse fazer valer sua autoridade de “tira” de quartirão “lá para as negras dêle”. Vai daí, o dono do pandeiro começou a tocar com mais fúria, informando com o som do pandeiro que a constituição garantia o direito de palavra, não só a palavra humana como a palavra instrumental. O “seu” Barbosa azedou e exclamou em tom de “ultimatum”:
- Ô pára o samba, ô faço um cadavre!

Através do recurso literário da antropomorfização dos objetos, o autor fez o pandeiro ganhar vida, experimentar uma aventura com o seu tocador, reivindicar o direito de dizer as “palavras instrumentais” e depois ser assassinado junto com seu companheiro de samba. Esse recurso de linguagem amplificou a dramaticidade da narrativa ressaltando a insensibilidade e a intolerância do representante da lei e da justiça injusta.

Como já dito antes, o elo entre as cidades do litoral, Santos e Cubatão, com a cidade de São Paulo e com as cidades do interior, eram as estradas de ferro São Paulo *Railway*, a Estrada de Ferro Sorocabana e a Estrada de Ferro Central do Brasil. Foi através desse intercâmbio cultural entre litoral e interior que o samba paulistano se formou e resultou de uma mescla das influências do samba carioca que chegava em Santos pelo porto com o samba rural que vinha de Campinas e Sorocaba. Tanto nas cidades do interior do estado, como também em Santos ou em Cubatão, assim como em São Paulo, o samba e a cultura de rua eram duramente reprimidos pelos agentes oficiais.

No aspecto da estética, o samba das ruas da cidade de São Paulo não apresentava muita disciplina e arranjo rítmico entre os tocadores. Os sambistas paulistanos tinham um estilo rústico de tocar e em suas modalidades de improviso acabavam tocando sem muito arranjo musical e sem as mesmas quantidades de alternâncias rítmicas nas batidas, nos solos e nas pausas que eram próprios dos sambas cadenciados produzidos nas ruas do Rio de Janeiro. Em função da presença do samba rural na cidade, o samba da capital paulista era formado pelos timbres mais pesados dos instrumentos graves como o tambu e o



bumbo, além de outros instrumentos que também marcavam o samba da metrópole paulista como as tampinhas das latas de graxa, as violas caipiras, a cuíca, a caixa de engraxate e a zabumba.

As gafieiras foram outro elemento importante do ambiente cultural do samba da cidade de São Paulo. Eram bailes onde havia competição entre os casais, muito comuns também no Rio de Janeiro, durante os anos 50. As gafieiras fluminenses eram mais pomposas e organizadas, com competições mais sérias. Apesar das gafieiras paulistanas serem mais simples em comparação com as do Rio de Janeiro, não deixavam de ser ambientes culturais relevantes. Por isso, foram registradas por Osvaldo Moles em algumas de suas crônicas. Abaixo segue alguns trechos da crônica *Regulamento de Gafieira*, publicada também na coletânea *Piquenique Classe C*, em 1962, que retrata uma dessas formas de organização do samba na cidade nos anos 1950. Note novamente no texto as palavras em língua portuguesa escritas com grafia incorreta com o intuito do autor de registrar gírias, sotaques e maneiras de falar próprios das características dos ambientes culturais e dos personagens narrados.

[...] Muitas vezes, o regulamento interno é afixado numa parede logo à entrada. Ou aparece apenas um de seus itens, o mais importante, infalivelmente. Uma delas, a Balança Gordura, tinha uma frase de prevenção: “Quem não quiser ser roubado aqui dentro pode dexá a carterá na dereitoria”.

Algumas proibem a discussão: “É expressamente poribido discuti sobre política, religião, futebó e otras filosofia quejanda”.

Mas o regulamento interno mais pitoresco é, sem dúvida, o de uma sociedade que se chama Sociedade Recreativa Cor de Oteló. Eis aqui alguns itens do regulamento:

- a) As bebidas soleicitadas pelos sócio são grátis... Mas as consumação são pagas!
- b) Os cavaieiros consórcios devem mostra, na porta, sua caltera de identidade e seu recibo de quites. As dama num precisa mostra nada.
- c) Nos baile carnavalesco, os cavaieiro num pode fatansiá de muié, nem vice-versa. Porque ficando vice-versa fica muito versa-vice.



E assim se seguem os itens todos do regulamento interno da gafieira, que, como estatuto, não pôde ser registrado, porque o cartório – diz o Geló, o dono do baile – “não gosta muito de lidar com estatuto de sociedade de gente de cor”. (Moles, 1962, 201 e 202).

Aparece aqui a ideia do dono do baile, uma figura central nesses espaços. No caso da *Sociedade Recreativa Cor de Otelô* narrada acima, o personagem Geló era o dono do baile. A gafieira descrita no texto acima era organizada e o autor ressaltou a importância do seu regulamento já no título. Mostra que essas regras já estavam afixadas na entrada do lugar. Ao mesmo tempo, aponta quais as classes sociais das pessoas que frequentavam o baile, fazendo isso a partir dos recursos estilísticos de linguagem utilizados pelo autor: na gafieira *Balança Gordura*, “*Quem não quiser ser roubado aqui dentro pode dexá a carteira na dereitoria*” e na *Sociedade Recreativa Cor de Otelô*, *soleicitadas, cavaiêros, caltera, fatansiá de muié*, entre outras palavras presentes no texto. Numa outra crônica que aborda esses bailados, também publicada no livro *Piquenique Classe C*, chamada *Preconceito de côr local na gafieira*, o autor descreve uma situação de preconceito. Segue abaixo alguns excertos:

“Cavaiêros sóses pagam vinte cruza” – diz o porteiro apurando a linguagem porque está falando com branco. – “Agora, se vié cumpanhado de duas dama, paga só deiz cruza”. Sou, positivamente “sóses”, embora não muito cavalheiro. E pago meus vinte.

Isso tudo, para entrar no “Inferninho”, assim chamado porque é o baile em que as damas têm que mostrar suas cadernetas de domésticas. Aí na estrada, a gente é logo recebido por dois “tiras” que apalpam. Nada na manga, nada na meia, nenhuma garrucha debaixo do braço. Pode passar. A gente pode passar, mas não passa. Fica na porta uns quinze minutos, esperando que se inicie a contradança, ocasião em que a porta se desentope. Então, entramos. Há logo um aviso de faixa no meio do baile: - “É proibido empenhá dama no salão”. Isto significa o “cavaiêro” não pode dançar duas vezes seguidas com a mesma môça.

O ar da gafieira é tão pastoso que, agora sim, pode ser passado no pão feito manteiga. Reconheço uma cozinheira que já esteve lá em casa. Trata-me amistosamente, quase me batendo no ombro. Não sei se devo tirá-la para dançar ou se devo pedir-lhe dois ovos fritos. Fico na dúvida. E enquanto fico na dúvida, alguém me diz que é o sábado do “Baile dos Penteados”.

O “Baile dos Penteados” é aquele em que a gafieira distribui prêmios às damas que se apresentarem, como reza o regulamento, “penteado mais originar” o mais



distintto (distinto com dois tt). Começo a ver passar por perto do palco, onde está a comissão de julgamento, as mulatas de penteados altos. Tem uma que botou asfalto no cabelo e fez um penteado que se chama “Via Anchieta”. Outra, botou um bôlo de noiva na cabeça. Mais além está a candidata ao penteado “distinto”. A comissão julga. Dá o parecer. As candidatas que não ganharam prêmios quase choram. E o baile recomeça.

[...]

Cessa a polca militar e todo mundo vai tomar cerveja. É proibido vender pinga. Gafieira sem pinga é corpo sem alma. E o pessoal que já sabe disso, como garrafa não é arma, traz a pinga escondida entre a camisa e a pele.

A “orxéstra” toca um samba. Ora, samba todos dançam. Até eu. Mas, quando vou entrando triunfalmente no salão, o mestre-sala adverte: - “Branco num forma. Só entra pra espiá”, Largo o meu par meio indignado com tantas dificuldades. Pagamento na entrada, revista na porta, “é proibido empenhá dama”, “branco num forma”. Não. Positivamente, da próxima vez irei a um baile grã-fino. Pelo menos, ali, não existe o preconceito... e a pinga roda com tôda a franqueza. (Moles, 1962, 217 e 219).

Na maior parte de suas crônicas Osvaldo Moles construiu uma estrutura narrativa na qual o narrador apresentava as coisas e os acontecimentos do texto de maneira mais imparcial. Contudo, nessa trama o narrador, transformado em narrador personagem, participou e interagiu mais com o enredo, inclusive ao ter descrito a si próprio como “prejudicado” pela ação dos personagens e do ambiente. Isso provoca no leitor uma imagem de uma certa postura esnobe de deboche e intolerância. O tom de indignação do narrador personagem, contrapõe seu argumento de ter sido vítima de preconceito por ser um indivíduo “branco”, oriundo de uma classe social mais bem estruturada, que estranhava os hábitos e o ambiente cultural dos negros. Essa estratégia estilística acaba por mostrar que o autor, através de um recurso literário contrapõe a posição do narrador e o conteúdo do que foi narrado. Faz o narrador externar uma opinião ao contar a história. Isso faz o leitor desconfiar se essa experiência ficcional foi um blefe do autor, ou se ele criou um narrador personagem tomado de sentimentos em função dos conflitos presentes na estrutura da trama que se desenrola entre os antagonismos de quem narra, dos personagens e do ambiente.

O ambiente descrito na crônica foi denominado pelo narrador como um “*Inferninho*” onde o (...) *ar é tão pastoso que, agora sim, pode ser passado no*



pão feito manteiga (...). Ao mesmo tempo, a cachaça era proibida. O narrador descreveu um cenário onde ocorria uma dança classificada por ele como cheia de *nove horas* e conduzida ao som de uma *polca militar* tocada por uma *orxéstra*. Nesse cenário as damas da classe popular desfilavam no *Baile dos Penteados*, no qual, para participar, elas tinham que apresentar suas *cadernetas de domésticas*. As regras eram rígidas como a proibição de dançar mais de uma vez com a mesma dama no salão. Utilizando uma estratégia metodológica de filtrar a leitura da crônica, ficou evidente que as gafieiras eram espaços de lazer, integração social e de solidariedade entre os que participavam. Um exemplo de territorialidade dentro de uma cidade toda fragmentada. Seja no ambiente das favelas, dos cortiços ou da periferia, as pessoas habitavam nesses locais muitas vezes em condições de periculosidade, enfrentavam frugalidades e carências de todas as naturezas como saneamento básico, falta de acesso à educação, saúde, mobilidade, trabalhando em condições de subemprego e de sobrevida com mínimos ganhos salariais ou até semiescravidão. E que, mesmo assim, desenvolviam estratégias para encontrar formas de empreender sua cultura através de uma articulação entre entretenimento e resistência política e social.

Uma outra crônica de Osvaldo Moles também publicada no livro *Piquenique Classe C* chamada *O assobiador e seu crime*, apresenta a história fictícia do personagem sambista Pente Fino. Retido numa delegacia para se explicar para a justiça sobre a injustiça de ser recolhido por assobiar um samba numa rua do bairro das Perdizes, região que no período da década de 50 tinha um grande número de habitantes pobres. A situação que o personagem Pente Fino retratou coincide com os depoimentos dos sambistas Geraldo Filme, Toniquinho Batuqueiro e Osvaldinho da Cuíca que rememoram, nos seus discursos, como foi complicado os negros demarcarem seus ambientes culturais na urbe. E que se os policiais avistassem um preto carregando um instrumento, fosse pandeiro, violão,



cuíca, tamborim, o mesmo poderia ser destruído e a pessoa poderia ser detida durante a noite numa cela.

[...]

Até que Pente Fino não tinha nada de valente. É que ele tinha sido preso de maneira desonesta. Onde é que se viu “tirage” prender gente que não está fazendo nada? Aí, se adiantou um tira e começou a explicar. Que o Pente Fino estava lá numa esquina das Perdizes, às duas da manhã, assobiando como um desesperado. Então, que eles acharam o assobio muito suspeito e “encanaram” mesmo.

- Mas então – discute Pente Fino – assobiar na rua é proibido? E a Constituição? A Constituição não garante a liberdade de palavra? Assobio não é um jeito que a música tem de ser palavra? Foi por isso que ele se enfezou. Que numa cidade adiantada como São Paulo, um homem não tem sequer o direito de assobiar?

Mas é que ele estava assobiando de uma maneira muito suspeita, diz o “tira”.

Como suspeita? Então – emendava Pente Fino na sua linguagem de Barra Funda – “então subia é conspiração?”. Ao que ele sabia, não era. E que demais a mais, o delegado fizesse aquilo que a justiça mandava. Se achava que ele merecia ficar “guardado”, para “ver o sol nascer quadrado”, que fizesse isso. Mas que crime, ele não tinha cometido nenhum.

O delegado reconhecia, sim, a inocência de Pente Fino. E, afinal de contas, assobiar não era delito. Podia ir em paz. Que fôsse. Mas que não assobiasse mais pela rua, alta madrugada, que podia incomodar a vizinhança.

E lá se foi embora, feliz, o Pente Fino, colocando-se “sempre às ordens” do delegado e rematando toda a sua história de sábado com uma frase:

- Ah... seu dotô... Assubio é lição de violino de pobre! (Moles, 1962, 257 e 259).

Os negros encontraram formas de subverter a lógica da repressão contra eles na capital paulista construindo redes de solidariedade, dentro de seus ambientes culturais constantemente ameaçados. Numa cidade adiantada como São Paulo não podia assobiar, não podia fazer política, não havia democracia de fato e não havia direitos básicos e constitucionais garantidos. A segregação socioespacial estava presente através da situação miserável dos bairros empobrecidos, que por estarem localizados nas várzeas dos rios alagavam nos



períodos das chuvas. Dos habitantes que enfrentavam as situações diárias de desconforto e cansaço nas filas dos trens, bondes e ônibus, com gente pendurada nos estribos. Dos moradores que precisavam enfrentar o alto custo de vida da cidade e pela imposição de regras e normas de conduta que isolavam os negros pobres. Eles não podiam circular em restaurantes, em praças e parques, clubes de futebol, edifícios e bairros da elite como Higienópolis e Campos Elísios. Nos bairros populares centrais, como a Barra Funda, o Bixiga e a Liberdade, por exemplo, assim como nos bairros empobrecidos das regiões periféricas, os negros habitavam muitas vezes em lugares próximos aos imigrantes pobres. Em cortiços e porões de cortiços, malocas e favelas. Entretanto, a convivência entre eles muitas vezes não passava de mera formalidade dentro das relações sociais.

Mesmo com todas as dificuldades impostas pelas suas condições sociais, essa gente das malocas criou uma das manifestações musicais mais originais e interessantes, carregada de significados históricos e que ficou olvidada junto as ruínas dos cortiços e favelas dos anos 50. Produto de uma experiência vivenciada por pessoas que estiveram presentes – enquanto mão-de-obra barata e símbolo da marginalidade nociva – e, ao mesmo tempo, à parte – no âmbito dos direitos básicos à vida, à dignidade – do processo de mecanização que sofreu o ambiente cultural da cidade. Foi uma música que esteve excluída do rádio e da própria linha evolutiva da música popular brasileira. Uma música que necessita ser escutada porque tem muito a dizer sobre a história do Brasil e sobre as consequências que tiveram seu processo de industrialização. Esse final que o autor criou para a trama com o desabafo do Pente Fino foi semelhante ao desabafo do “Charutinho”, personagem sambista e favelado do programa *História das Malocas*, também de autoria e produção de Osvaldo Moles e que foi ao ar em 1958: (...) *Num faiz má. Num tem importância. Eu agora vô pá cana, mais já tive meus dia de bacana. É como diz o deitado: Vale mais um dia de carroça do que cem ano de burro.* (Moles, p. 553 a 567).



O jornalista, produtor radiofônico e escritor Osvaldo Moles conseguiu exprimir em seu trabalho literário aspectos relevantes sobre os ambientes culturais marginalizados da cidade de São Paulo na década de 1950. O samba paulistano, que denominei samba outsider – o samba das malocas e favelas, o samba de porão, o samba de rua – foi uma manifestação musical que nasceu em meio aos caminhos mecânicos das ferrovias. Manteve seu estilo fundamentado nas danças de umbigadas e nos sons graves de tambores pesados de raízes africanas. Mostrou como foi possível formas de sambas diferentes se fundirem pelas ruas da cidade e formarem uma mescla de influências do samba carioca com os ritmos e danças do samba rural paulista. Ele foi uma fusão dos estilos do Rio de Janeiro de tocar samba, mais consagrados pela crítica de classe média, estampadas nos jornais e enaltecidas pela radiodifusão e transformado em produto de exportação, com o samba rural paulista, que ficou quase invisível na grande mídia. Uma música de estética rústica e pertencente ao universo das manifestações religiosas dos escravos e negros libertos no interior de São Paulo. Foi resultado do acúmulo de experiências e práticas culturais que foram acontecendo numa longa duração, desde o século XVIII, quase sempre numa condição de ilegalidade e marginalidade.

FONTES

Andrade, Mário de. 1991. Samba Rural Paulista. In: Aspectos da Música Brasileira. Coord. Mário de Andrade, 112-85. Belo Horizonte: Villa Rica.

Carajol, Pablo Delvage. 2010. “Entrevista com Toniquinho Batuqueiro”. Oficina de História Oral e Documentário. Centro de Documentação, Cultura e Política Negra de Piracicaba e SESC Piracicaba. Piracicaba: Filó Comunicação Educação e Arte.

CD Memória do Samba Paulista de Toniquinho Batuqueiro, 2009, com produção musical de Renato Dias.

Cuíca, Osvaldinho e Domingues, André. 2009. *Batuqueiros da Pauliceia: enredo do samba de São Paulo*. São Paulo: Editora Barcarolla.



Depoimento de Adoniran Barbosa. 1981. Centro de Estudos Rurais e Urbanos. Com Juvenal Fernandes, Paulo Puterman, Moacir Braga e Olga Von Simpson. Arquivo MIS-SP

Faro, Fernando. 1982. *Programa Ensaio Geraldo Filme*. São Paulo: TV Cultura

Fontes, Paulo. 2008. *Um Nordeste em São Paulo: trabalhadores migrantes em São Miguel Paulista (1945-1966)*. Rio de Janeiro: Editora FGV.

LP Plínio Marcos em prosa e samba. 1974. *Nas Quebradas do Mundaréu*, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro.

Matos, Maria Izilda Santos de. 2007. *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa*. Bauru, SP: Edusc

Marcelino, Márcio Michalczuk. 2007. *Uma leitura do samba rural ao samba urbano da cidade de São Paulo*. Dissertação. (Mestrado em Geografia Humana) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo.

Moles, Osvaldo. 1962. Conflito na Barra Funda”. In: *Piquenique Classe C: crônicas e flagrantes de São Paulo*, 153. São Paulo: Editora Boa Leitura S/A.

Moles, Osvaldo. 1962. Preconceito de côr local na gafieira. In: *Piquenique Classe C: crônicas e flagrantes de São Paulo*, pp. 217 e 219 São Paulo: Boa Leitura.

Moles, Osvaldo. 1962. *Piquenique Classe C: crônicas e flagrantes de São Paulo*, pp. 201 e 202. São Paulo: Boa Leitura.

Moles, Osvaldo. Roteiro do programa “História das Malocas”. In: Campos Jr, Celso de. 2009. *Adoniran: uma biografia*; prefacio de Alberto Helena Jr. – 2ª ed – São Paulo: Globo.

Moles, Osvaldo. 2014. Caçadores de gatos na floresta de arranha-céu. In: *Recado de uma garoa usada: flagrantes de São Paulo e crônicas sem itinerário*. Celso de Campos Junior (Ed), pp. 167-168. São Paulo: Garoa Livros.

Roizemblit, Sérgio e Lohmann, Tatiana. 2004. “Um canto de força, liberdade e poder”. Documentário Terra Paulista. Oeste Paulista.

SAMBA à paulista - fragmentos de uma história esquecida. 2007. Documentário. Direção: Gustavo Mello. São Paulo: [s. n.].

REFERÊNCIAS



CANDIDO, Antônio [et all.]. 1992. **A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

CASTRO, Guilherme Gustavo Simões de. 2020. **Os sons das malocas e os ambientes culturais da cidade de São Paulo nos anos 1950**. Curitiba: Ed. Appris.

CHALHOUB, Sidney, Neves, Margarida de Souza e Pereira, Leonardo Affonso de Miranda (org). 2005. **História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil**. Campinas: Ed. da UNICAMP.

HOBSBAWM, Eric. 1990. **História Social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

MENEZES, Rafael José Bastos. 2014. *Ensaio sobre Adoniran: um estudo antropológico sobre a Saudosa Maloca*. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. – Vol. 29, nº 84, fev 2014.

Moraes, José Geraldo Vinci de e Saliba, Elias Thomé. 2010. O historiador, o luthier e a música. In: **História e Música no Brasil**. José Geraldo Vinci de Moraes e Elias Thomé Saliba, (Ed), pp. 9-32. São Paulo: Alameda.

Moraes, José Geraldo Vinci de. 2000. **Metrópole em Sinfonia: história e cultura e música popular na São Paulo dos anos 30**. São Paulo: Estação Liberdade.

Napolitano, Marcos. 2016. **História & Música – História cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica.

Rolle, Cláudio e González, Juan Pablo. 2007. Escuchando el pasado: hacia una historia social de la musica popular. In: **Revista de História da USP**, nº 157, 31-54.

Sandroni, Carlos. 2001. **Feitiço Decente**. Transformações no Samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ.