



“Era só pizza que avuava  
junto com as brachola”:

o samba paulista e a  
obliteração do negro  
na memória da  
São Paulo cosmopolita

*Lígia Nassif Conti*

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Conservatório Dramático Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí, polo de São José do Rio Pardo. [ligianconti@gmail.com](mailto:ligianconti@gmail.com)

## **“Era só pizza que avuava junto com as brachola”: o samba paulista e a obliteração do negro na memória da São Paulo cosmopolita**

*“Era só pizza que avuava junto com as brachola”: the São Paulo samba and the African-Brazilians’ obliteration from the memory of the cosmopolitan city*

*Lígia Nassif Conti*

### **RESUMO**

A narrativa que aponta a especificidade do modelo regional paulista diante do samba carioca está empenhada em legitimar o gênero na capital do estado de São Paulo, forjando para ele uma história particular. Entender as razões que levam determinado grupo de sambistas a defender enfaticamente sua visão passa por tentar desvendar as tramas identitárias paulistanas e sua autoimagem pautada pela valorização de elementos culturais identificados com a vanguarda. Voltada à reafirmação de sua vocação cosmopolita e pouco afeita a se reconhecer como cidade mestiça, a cidade de São Paulo pouco espaço reservou para um gênero musical reiteradamente associado à mestiçagem, à brasilidade e à cultura tradicional.

**PALAVRAS-CHAVE:** samba paulista; memória; cultura afro-brasileira.

### **ABSTRACT**

*The narrative that points to the peculiarity of São Paulo’s regional samba model relative to Rio de Janeiro’s samba is committed to legitimizing such genre in the city of São Paulo by forging a particular history for it. Understanding the reasons that lead a certain group of samba musicians to emphatically defend their narrative would require unraveling the São Paulo identity intricacies and its self-image based on valuing cultural elements associated with avant-garde. Aiming to reaffirm its cosmopolitan vocation and unwillingness to recognize itself as a mixed-race city, São Paulo had little space for a musical genre repeatedly associated with cultural blending and traditional Brazilian culture.*

**KEYWORDS:** São Paulo samba; memory; African-Brazilian culture.



Seria São Paulo o “túmulo do samba”? Na controversa afirmação do poeta Vinícius revelam-se instigantes fios que compõem a complexa e densa trama identitária paulistana e que, em parte, podem ajudar a entender a empenhada defesa da tradição e especificidade do modelo do samba paulistano, oriundo das fazendas interioranas de café e que teria migrado para a capital nas décadas iniciais do século XX junto com seus praticantes. Na contramão do que registram as numerosas publicações, iconografias, textos publicitários e canções de loas à cidade do futuro, do trabalho e do progresso, ou, ao menos, para além dessa memória oficial da São Paulo “locomotiva” ou “picareta” da nação, o dramaturgo e grande incentivador do samba paulista, Plínio Marcos já afirmava:

*Quem é da oposição faz cascata contra São Paulo, diz: “São Paulo é tudo cimento, São Paulo só dá trabalhador, todo mundo quer trabalhar”. E não pode, não, você*

*entende? A gente tem que descobrir a nossa cidade. No centro da cidade, nas ruas dos bancos, nesses negócios todos, aí negócio é negócio, é dinheiro correndo... Agora, nos caminhos esquisitos do roçado do bom Deus, amigo, tem macumba, tem samba, tem festa de povo, tem capoeira, tem todos os negócios, sabe? Aí que tá!*<sup>1</sup>

Em seus relatos e canções, os sambistas da Pauliceia contam do samba e de sua gente – sambistas de rua e batuqueiros negros ausentes das histórias da música da cidade – e denunciam em seus versos os assoladores efeitos do progresso, que paulatinamente extirpou os espaços informais das ruas e praças em que o samba acontecia em princípios de século XX.<sup>2</sup> E é nesse sentido da ruptura que São Paulo é vista pelos sambistas: sua modernização promove o apagamento de antigos laços, seu crescimento suplanta lugares de memória, seu cosmopolitismo exclui o samba, gênero musical representativo da mestiça brasilidade. De tal maneira que é possível verificar que a narrativa hegemônica de São Paulo, alinhada à tônica modernizadora, deixará o samba paulista completamente alheio às suas reivindicações no campo da arte e da música – ao contrário do que sucederia com movimentos musicais como a Tropicália ou a Jovem Guarda, por exemplo.

### A cidade da modernidade musical em meados do século XX

A música popular de São Paulo, nas primeiras décadas do século XX, apenas começava a se organizar, um tanto desordenadamente, nos espaços de entretenimento que então se multiplicavam: bares, cafés-cantantes, cinemas, circos. Se de início ainda era restrito e escasso o campo de trabalho musical na moderna metrópole que se erguia, na segunda metade do século os lugares destinados, em especial, à música passaram a se destacar não somente na história de São Paulo como também na história da música popular brasileira. Afinal, o desenvolvimento urbano impulsionou a criação de numerosos espaços dedicados ao lazer, cuja demanda aumentou devido ao relativo alargamento da classe média urbana nesse contexto de transformações econômicas e sociais.

A vocação moderna de São Paulo acolheu, por exemplo, em ampla escala a modernidade da bossa nova no novo mercado musical que se constituiu. Em suas memórias sobre a cidade das décadas de 1950 e 60, o jornalista Helvio Borelli traz uma série de referências a esse respeito. O autor cita inclusive o cantor Peri Ribeiro e sua estimativa de que “em termos culturais, a Bossa Nova em São Paulo chegou a ser maior que no Rio”.<sup>3</sup> Entre as casas noturnas em funcionamento na época, Borelli menciona a Cave, de Jordão de Magalhães, Baiúca, Ela, Cravo e Canela e o João Sebastião Bar, que fomentaram a difusão da bossa nova em São Paulo.<sup>4</sup> José Miguel Wisnik concorda com a relevância da capital paulista na promoção da bossa nova e de seus músicos, atribuindo-lhe papel fundamental na história do movimento: “A bossa nova só deslançou com o sucesso de João Gilberto em São Paulo”.<sup>5</sup> Acrescente-se ainda que a TV Record de São Paulo, nos anos 1960, recebeu em sua grade o programa musical *O fino da bossa*<sup>6</sup>, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, acompanhados muitas vezes pelo conjunto paulistano Zimbo Trio.

Não é de hoje que, no que concerne ao reconhecimento da importância de São Paulo no circuito musical do país, ela ganhou reconhecimento entre críticos e estudiosos da música. Em artigo originalmente publicado em 1967,

<sup>1</sup>MARCOS, Plínio. Depoimento extraído do documentário de MELLO, Gustavo. *Samba à paulista*: fragmentos de uma história esquecida. São Paulo, 2007, parte I, 32'18.

<sup>2</sup>Como acontece com os redutos negros da tiririca no Largo da Banana e na Barra Funda ou com os sucessivos deslocamentos do espaço destinado aos desfiles carnavalescos, que desde a oficialização dos festejos de Momo, em 1968, foi alocado em diferentes lugares até ser definitivamente restringido ao Sambódromo em 1991.

<sup>3</sup>RIBEIRO, Peri *apud* BORELLI, Hélvio. *Noites paulistanas*: histórias e revelações musicais das décadas de 50 e 60. São Paulo: Arte & Ciência, 2005, p. 105.

<sup>4</sup>*Idem, ibidem*, p. 105 e 106.

<sup>5</sup>WISNIK, José Miguel. Te manduco-não-manduca: a música popular de São Paulo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 jul. 2001. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2907200108.htm>>. Acesso em 7 jan. 2014.

<sup>6</sup>Não vem ao caso discutir, aqui, até que ponto tal programa pode ser considerado como tipicamente bossa-novista ou não.

<sup>7</sup> A TV Excelsior organizou o I Festival Nacional de Música Popular, em 1965. A fórmula agradou e se consagrou no gosto do público e da crítica, e em 1966 a TV Record levou ao ar o II Festival de Música Popular Brasileira, repetindo o feito em 1967 e 1968.

<sup>8</sup> CAMPOS, Augusto de [org.]. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 126.

<sup>9</sup> Cf. ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX*. Bauru: Edusc, 2001, p. 332.

<sup>10</sup> PIGNATARI, Décio *apud* ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento, *op. cit.*, p. 334 e 335.

<sup>11</sup> ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento, *op. cit.*, p. 38.

<sup>12</sup> CAMPOS, Augusto de, *op. cit.*, p. 38.

no *Correio da Manhã* e posteriormente incluído no livro *Balanço da bossa e outras bossas*, Augusto de Campos perfila suas impressões sobre a capital paulista, que é destacada pelo poeta em função do papel que assumiu no cenário musical nacional no final da década de 1960, principalmente por sediar uma série de festivais da música popular.<sup>7</sup> Sua referência ao panorama musical do Rio de Janeiro (como também ao da Bahia) não deixa de ser o elemento comparativo para situar a proeminência de São Paulo. O repetido epíteto da cidade como “túmulos do samba” é assim, mesmo que não refutado por completo, ao menos dado como superado diante da nova realidade que se impunha: “Rio e Bahia ainda são os celeiros da música, mas São Paulo já deixou há muito de ser ‘o túmulo do samba’ e é, hoje, grande concha acústica, o ‘ouvido’ mais esperto para o que se passa na música popular em todas as suas faixas. Quem não participa, de algum modo, das audições e espetáculos musicais realizados em São Paulo está literalmente ‘por fora’ do panorama brasileiro”.<sup>8</sup>

Nesses meados de século, a propalada modernidade de São Paulo arrogou para si o concretismo, movimento estético de profunda renovação das linguagens artísticas e poéticas. É de 1952 a antologia *Noigandres*, que inaugurou o movimento e congregou entre seus partícipes Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. Entre as suas propostas estavam a ruptura e a superação de modelos do passado a partir de um olhar inovador lançado à poesia, que visava promover a autonomia da palavra, autorreferente e, portanto, desvinculada das intencionalidades de seu autor ou leitor.<sup>9</sup> Nas palavras de Décio Pignatari, “um poema não quer dizer isto nem aquilo, mas diz-se a si próprio”, daí a recusa da poesia tradicional: “contra a poesia de expressão, subjetiva, por uma poesia de criação, objetiva, concreta, substantiva”.<sup>10</sup>

O movimento concretista se alinhou, à sua maneira, com a própria cultura urbana paulistana, já que suas ideias se respaldavam, segundo Maria Arminda do Nascimento Arruda, “no princípio de valorização do progresso, característica da cidade naqueles anos, tornando o Concretismo um fenômeno profundamente enraizado em São Paulo”.<sup>11</sup> Cabe sublinhar que os três artistas que o lideraram se radicavam em São Paulo e suas ideias, tanto no âmbito da poesia quanto das artes em geral, encontraram eco na música popular. É novamente o poeta Augusto de Campos quem tece interessantes observações acerca das possíveis afinidades existentes entre a bossa nova e a poesia concreta e a relação entre os poetas concretos e os bossa-novistas. Ele aponta a valorização musical da poesia trazida nos versos das canções, que tantas vezes “parecem não ter sido concebidas desligadamente da composição musical, mas que, ao contrário, cuidam de identificar-se com ela, num processo dialético semelhante àquele que os ‘poetas concretos’ definiram como ‘isomorfismo’ (conflito fundo-forma em busca de identificação)”.<sup>12</sup>

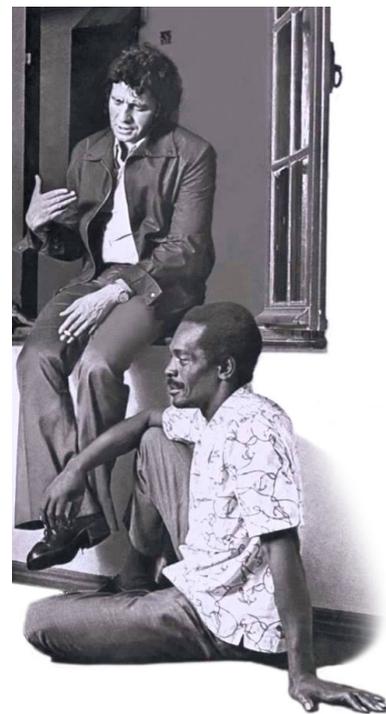
Anos após o surgimento do concretismo e da bossa nova a cidade foi novamente palco de novas experimentações no campo musical. As canções “Alegria, alegria” e “Domingo no parque”, respectivamente compostas por Caetano Veloso e Gilberto Gil, foram lançadas no III Festival da Música Popular Brasileira, em 1967. Embora não tivessem sido apresentadas com o intuito de constituir um novo movimento, tornaram-se paradigmáticas da Tropicália – corrente musical que se efetivaria no ano seguinte, notadamente depois do lançamento do disco-manifesto *Tropicália ou panis et circencis*, em maio de 1968 – pela complexidade e ambiguidade de sua letra

e arranjo, “dando forma a certa sensibilidade moderna, debochada, crítica e aparentemente não empenhada”.<sup>13</sup> Tanto Marcos Napolitano quanto José Miguel Wisnik concordam que a experiência tropicalista teria encontrado em São Paulo o palco ideal para propagação de suas críticas e propostas musicais, tanto mais “num momento mesmo em que a cidade consolidava sua posição de capital do Brasil industrializado e assumia, ao menos momentaneamente, um lugar privilegiado no campo musical”.<sup>14</sup> Para Napolitano, “a Tropicália pode ser considerada um movimento cultural ancorado em São Paulo, pois foi a partir desta cidade que ele explodiu para o mundo, constituindo-se num dos capítulos mais importantes de sua história cultural”.<sup>15</sup> Da mesma forma, Wisnik, categórico, ressalta que a Tropicália “não teria sido possível fora de São Paulo e se deu de fato em coalizão com a base experimental da música paulista (Rogério Duprat), tendo a cobertura crítica da poesia concreta”.<sup>16</sup> Wisnik lista a tríade “Antropofagia – Poesia Concreta – Tropicália” como fundamentos dessa tradição paulistana, “tradição de ruptura que marcou a cidade de São Paulo a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, definindo, ao lado do concretismo, uma dada linhagem histórica da vanguarda paulista”.<sup>17</sup>

Sem parar por aí, São Paulo ainda reivindica o movimento de vanguarda na área da música erudita conhecido como Música Nova, cujo surgimento teria se dado em terras paulistanas. De acordo com Gilberto Mendes, a Orquestra de Câmara de São Paulo e o movimento Ars Nova foram as duas atividades musicais mais significativas na São Paulo dos anos 50. Estes dois núcleos seriam os geradores da Música Nova, pois no embalo deles nasceu o Festival Música Nova.<sup>18</sup> Desde a década de 1950, a chegada do compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter à capital paulista propiciou novos frutos ao cenário musical da cidade, participando em 1952 da fundação da Escola Livre de Música de São Paulo. E foi igualmente em São Paulo que, na década seguinte, se aproximaram o pernambucano Willy Corrêa, o santista Gilberto Mendes, o carioca Rogério Duprat e o paulistano Damiano Cozzella para juntos formarem o grupo Música Nova.

O Música Nova, fundado em 1963, carrega em seu nome a associação com o inovador, com a modernidade, tendendo para o internacionalismo por beber na fonte do serialismo, do concretismo, do atonalismo e da música eletroacústica, entre outras correntes de vanguarda desenvolvidas na Europa no período pós-Segunda Guerra Mundial. Envolvido em um “compromisso total com o mundo contemporâneo”, conforme proclama o Manifesto Música Nova<sup>19</sup>, o movimento musical pode ser pensado, como sustenta Teresinha Soares, como “o continuador de, pelo menos, um forte princípio estético herdado tanto do Modernismo, da Semana de 22, de Mário de Andrade, quanto do Música Viva, de H. J. Koellreutter, que foi o tema recorrente da ruptura com o passado, a busca da inovação, da atualização técnica, de se integrar ao mundo”.<sup>20</sup>

Avançando no tempo, outro movimento musical denominado pela imprensa, na virada dos anos 1970/1980, como Vanguarda Paulista revela algumas pistas relevantes sobre a associação pretendida entre a cidade e vanguardas musicais. Considerando depoimentos dos próprios músicos vinculados ao rótulo, o historiador José Adriano Fenerick explicita que a expressão teria sido atribuída ao grupo de compositores e músicos “de fora para dentro”. Por isso, conclui que associar um grupo de compositores – que tampouco se identificavam como um movimento homogêneo – à rotulação criada pela imprensa de São Paulo significou “muito mais uma etiqueta fru-



Dos

<sup>13</sup> FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 4. ed. São Paulo: Ateliê, 2007, p. 23.

<sup>14</sup> NAPOLITANO, Marcos. O olhar tropicalista sobre a cidade de São Paulo. *Varia História*, v. 21, n. 34, Belo Horizonte, jul. 2005, p. 506.

<sup>15</sup> *Idem, ibidem*, p. 505.

<sup>16</sup> WISNIK, José Miguel, *op. cit.*

<sup>17</sup> WISNIK, José Miguel, *op. cit.*

<sup>18</sup> Ver SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. *A utopia no horizonte da Música Nova*. Tese (Doutorado em História Social) – USP, São Paulo, 2006, p. 34.

<sup>19</sup> Manifesto Música Nova *apud* MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 337.

<sup>20</sup> SOARES, Teresinha Rodrigues Prada, *op. cit.*, p. 38.

<sup>21</sup> FENERICK, José Adriano. *Façanhas às próprias custas: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979-2000)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007, p. 28.

<sup>22</sup> FREITAS, Affonso A de. *Tradições e reminiscências paulistanas*. 3. ed. São Paulo: Governo do Estado, 1978, p. 150 e 151.

<sup>23</sup> *Idem, ibidem*, p. 147.

<sup>24</sup> *Idem*.

<sup>25</sup> *Idem, ibidem*, p. 149.

<sup>26</sup> *Idem*.

<sup>27</sup> “Infrutíferos foram todos os esforços por nós empregados para recompor a literatura africana em São Paulo: nas tradições do povo transplantando do continente negro, nada encontramos além de ligeiras notícias sobre os costumes dos filhos de Angola e das quadrinhas seguintes que, longe de serem uma manifestação espiritual da raça a quem tanto deve o Brasil, não é [sic] senão mera crítica de origem erudita à humilde condição dos modestos colaboradores da nossa grandeza material”. FREITAS, Affonso A. de, *op. cit.*, p. 153.

to de um espírito bandeirante proveniente da locomotiva do país (aspecto, inclusive, muito criticado pelos próprios músicos da Vanguarda Paulista) do que propriamente uma definição estética ou conceitual precisa”.<sup>21</sup>

Modernismo, concretismo, Tropicália, Música Nova, Vanguarda Paulista, todos esses movimentos culturais que a cidade reivindica como articulados em terras paulistanas se ligam, portanto, à imagem hegemônica de uma São Paulo portadora do novo. O breve panorama cronológico aqui descortinado reforça, em síntese, a tônica modernizadora sobre a qual se funda a memória histórica da cidade, a ponto de adquirir o *status* de narrativa oficial. Orientada em torno dos ideais de futuro e de progresso, nela se nota, como decorrência, a ausência do samba.

## **Branco e negro na capital do trabalho**

Ao relatar a história do samba de São Paulo, seus narradores dão voz a um gênero musical esquecido, tanto quanto esquecidos são o negro e sua cultura numa cidade na qual o progresso e o crescimento são constantemente associados à presença do imigrante estrangeiro. A valorização do elemento europeu vem ao encontro da construção do ideal civilizatório paulista, que tem justamente na Europa seu mais expressivo referencial de civilização e progresso. Pudera! A crescente urbanização de São Paulo, tendo em vista sua remodelação, implicou a gradativa elisão dos espaços onde a sociabilidade negra acontecia, entre batuques e pernadas. No livro *Tradições e reminiscências paulistanas*, de 1917, o memorialista Affonso A. de Freitas descreve uma série de práticas culturais populares no capítulo dedicado às “Folganças populares do Velho São Paulo”. Seu testemunho vem impregnado da repulsa e desconforto com que provavelmente aquelas manifestações eram avaliadas por amplas parcelas da sociedade paulistana nas décadas iniciais do século.

As descrições de Freitas, que incluem o samba, remetem às danças como “contorsões grotescas, sem arte e sem estética” e à umbigada como “lúbrica, lasciva, obscena”.<sup>22</sup> Em outra passagem, ele menciona a substituição das congadas, batuques, sambas ou moçambiques pela dança dos caiapós, justificando-a devido à desqualificação que sofriam em razão de seus supostos “anacronismo” e “promiscuidade”.<sup>23</sup> Freitas oferece, desse modo, argumentos para legitimar a substituição das antigas práticas do samba e outras manifestações culturais negras, uma reafirmação da representação de uma cidade que pleiteia dissipar seu passado indesejável.

Aliás, mesmo as descrições desse autor, ao comentar a dança dos caiapós, evidenciam outro aspecto interessante a ser ponderado quando se analisa a insatisfação com que muita gente avaliava a presença incômoda de uma dança apresentada como “arremedo dos costumes daqueles silvícolas, sem valor étnico, organizado artificialmente que era de pretos crioulos da Capital”.<sup>24</sup> Tratava-se, prioritariamente, de buscar apagar vestígios culturais da “classe humilde da população paulistana [...], indiscutivelmente a legítima depositária dos velhos hábitos da nossa antiga Capital”.<sup>25</sup> Ressalve-se que Affonso A. de Freitas reconhece que na “sociedade moderna [...] impera a feição internacional”, que com sua “esponja da indiferença apagou todos os traços do nosso viver passado”<sup>26</sup>, e admite os esforços empreendidos no sentido de reconstituir a história africana em São Paulo.<sup>27</sup> Entretanto, suas descrições ecoam o sentimento de desprezo direcionado àquelas manifes-

tações culturais, que serviu para fundamentar a repressão e a perseguição sofrida por seus praticantes.

A cultura negra em São Paulo defrontava-se, enfim, com anseios elitistas de construção de uma paulistanidade direcionada ao ideal branco europeu de civilização e progresso. Esse processo de afirmação identitária ou bانيا de suas narrativas históricas o elemento cultural negro ou, quando se referia a ele, o fazia depreciativamente. Os dados do censo de 1950 expostos por Araújo Filho em seu estudo sobre “A população paulistana”, publicado em 1958, indicam que negros e mestiços compunham 10,2% da população paulistana, ao passo que 87,78% correspondiam aos brancos. O autor compara esse número com os de décadas anteriores, quando a cidade contava com um contingente apreciável de negros e mestiços. Basta dizer que o censo de 1836 apontava para 52,5% de negros e mestiços e 45,35% de brancos. A transformação étnica da composição da população paulistana teria se iniciado nas décadas finais do século XIX, provocada pela chegada massiva de imigrantes europeus após a abolição do regime de escravidão.<sup>28</sup> Na esteira desse novo quadro populacional, o censo de 1950 indicava que 12% dos moradores de São Paulo eram naturais de outros estados, enquanto 13,7% eram estrangeiros, números reveladores da grande participação dos imigrantes estrangeiros na cidade da metade do século, ainda que essas cifras fossem bastante inferiores às registradas na década de 1920, quando os estrangeiros perfaziam 35,4% da população residente na capital paulista.<sup>29</sup>

Uma breve comparação entre o percentual negro da população de São Paulo e o de outras cidades brasileiras nos anos 1950 escancara os números contrastantes de 29,8% no Rio de Janeiro, 50,3% em Recife e 66,1% em Salvador.<sup>30</sup> Isso pode inspirar análises acerca do esquecimento do samba na memória musical e cultural da cidade, tal como aventou o pesquisador Alberto Ikeda em artigo sobre a música popular paulistana das primeiras décadas do século XX, ao avaliar o predomínio do modelo de samba carioca sobre o paulista:

*Dessa forma, no ambiente de forte presença de população estrangeira em São Paulo há como se entender o seu espírito cosmopolita, embora nos redutos das camadas mais baixas da população – a dos negros – os sambas (batuques) não deixassem de acontecer, porquanto sem maiores repercussões no âmbito das classes médias, como ocorreu, por exemplo, na cidade do Rio de Janeiro. [...] A verdade, entretanto, é que o contingente de população negra na cidade não era muito numeroso a ponto de refletir de forma significativa na vida musical da cidade, pelo menos na época aqui enfocada.<sup>31</sup>*

No entanto, para além de tomar esses dados estatísticos da predominância do branco e do baixo número de negros como ponto de partida para a compreensão da ausência do samba na literatura sobre São Paulo, mais interessante seria pensar que também esses números podem ser representativos do desinteresse da cidade pelo negro liberto.

Durante o regime escravocrata, o total de negros em São Paulo atingia alto percentual, porém, com a substituição do trabalho escravo pelo trabalho livre e remunerado, a preferência pelo estrangeiro ficou patente. O sociólogo Karl Monsma alude ao fato de que os “estereótipos racistas da época, que retratavam os negros como vagabundos, traíçoeiros e alcoólatras, e os imigrantes europeus como laboriosos e sóbrios” justificavam as escolhas

<sup>28</sup> Ver ARAÚJO FILHO, José Ribeiro de. A população paulistana. In: AZEVEDO, Aroldo de (org). *A cidade de São Paulo: estudos de geografia urbana*, v. II. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958, p. 189.

<sup>29</sup> *Idem, ibidem*, p. 191 e 192.

<sup>30</sup> *Idem, ibidem*, p. 200.

<sup>31</sup> IKEDA, Alberto T. A música popular nos tempos da modernidade paulistana. *D. O. Leitura*, 10 (117), São Paulo, fev. 1992, p. 4.

<sup>32</sup> MONSMA, Karl. Vantagens de imigrantes e desvantagens de negros: emprego, propriedade, estrutura familiar e alfabetização depois da abolição no oeste paulista. *Dados: Revista de Ciências Sociais*, v. 53, n. 3, Rio de Janeiro, 2010, p. 510.

<sup>33</sup> Ver SANTOS, Carlos José Ferreira dos. *Nem tudo era italiano: São Paulo e pobreza (1890-1915)*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2008, p. 60.

<sup>34</sup> *Anuário Estatístico da Seção de Demografia – AESD*, apud *idem*, *ibidem*, p. 31.

<sup>35</sup> *Idem*.

<sup>36</sup> SANTOS, Carlos José Ferreira dos, *op. cit.*, p. 60.

<sup>37</sup> Washington Luís apud *idem*, *ibidem*, p. 88 e 90.

<sup>38</sup> SANTOS, Carlos José Ferreira dos, *op. cit.*, p. 91.

de fazendeiros e outros empregadores, que “quase sempre preferiam os imigrantes aos negros”: “São Paulo e outras regiões do Brasil que receberam grande número de imigrantes constituem casos excepcionais na história mundial, em que imigrantes e seus descendentes rapidamente alcançaram posições econômicas melhores que a maioria da população já existente no lugar que os recebeu”.<sup>32</sup> Em contrapartida à maneira como o trabalhador afrodescendente era retratado – sob o estigma de incivilizado e associado aos depreciativos rótulos da promiscuidade, vadiagem e embriaguez que o tornariam inapto para o desempenho do bom trabalho –, o jornal *Correio Paulistano*, em 1883, reafirmava a importância dos imigrantes europeus para o “progresso e adiantamento” de São Paulo.<sup>33</sup> Em 1902, o *Anuário Estatístico da Seção de Demografia – AESD* atribuiu ao imigrante estrangeiro relevante participação no crescimento vegetativo da cidade<sup>34</sup>, enquanto os anuários estatísticos de 1910 e 1911 lhe conferiam papel fundamental de peso para o crescimento, o progresso e a civilização da capital paulista: “Isto se tem reproduzido sempre em São Paulo, desde que sua colonização pelo elemento italiano se acentuou, trazendo para esta cidade força e energia nova, levantando seu progresso e concorrendo para o seu grau de civilização. [...] Mesmo o progresso de São Paulo é evidentemente devido à influência do elemento estrangeiro”.<sup>35</sup>

Esses imigrantes eram “virtualmente encarados como os que poderiam melhor representar o espírito do trabalho intenso, formador de indivíduos honrados, honestos, moralizados e, conseqüentemente, ‘civilizados’, por virem de um mundo a ser imitado”.<sup>36</sup> Ao contrário, as alusões ao negro vinham acompanhadas de tentativas de desqualificação, desmerecendo seus modos de vida e costumes. Nessa ótica, Washington Luís, prefeito paulistano entre 1914 a 1919, justificou o projeto de urbanização e remodelação da região da Várzea do Carmo tachando-a como “feia e suja, repugnante e perigosa”. Para ele, o local, frequentado por negros, deveria ser submetido igualmente a um saneamento social e moral:

*É aí que, protegida pelas depressões do terreno, pelas voltas e banquetes do Tamanduateí, pelas arcadas das pontes, pela vegetação das moitas, pela ausência de iluminação, se reúne e dorme e se encachoa, à noite, a vasa da cidade, numa promiscuidade nojosa, composta de negros vagabundos, de negras edemaciadas pela embriaguez habitual, de uma mestiçagem viciosa, de restos inomináveis e vencidos de todas as nacionalidades, em todas as idades, todos perigosos. É aí que se cometem atentados que a decência manda calar; é para aí que se atraem jovens estouvados e velhos concupiscentes para matar e roubar, como nos dão notícia os canais judiciários, com grave dano à moral e para a segurança individual, não obstante a solicitude e a vigilância de nossa polícia.*<sup>37</sup>

Nas palavras de Carlos José Ferreira dos Santos, o modo como os negros são descritos “leva a acreditar que a intenção do prefeito não era somente higienizadora, mas também moralizadora, disciplinadora, visando à exclusão dos indesejáveis”.<sup>38</sup> José de Souza Martins, por sua vez, em artigo sobre o migrante brasileiro na cidade de ambição cosmopolita, detecta na postura dos paulistas e paulistanos, em princípios do século XX, “certa dualidade” com relação ao elemento estrangeiro. O autor identifica, por um lado, “prevenção e até repulsa em relação ao estrangeiro, seus costumes, sua língua incompreensível, sua dificuldade para falar e compreender o português fortemente caipira dos paulistas, sua presença barulhenta nas

ruas da cidade”. Por outro lado, porém, “essa repulsa às pessoas estrangeiras era contrabalançada pelo enorme apreço que se difundia pelas coisas estrangeiras, objetos, modos, casas, feição urbana da cidade”.<sup>39</sup>

Quanto ao trabalhador nacional, o que inclui o escravo liberto, Martins afirma que “o imaginário da cidade” concebe o nativo como “estranho, como atraso, ignorância, como alguém que não se situa na ordem do progresso”.<sup>40</sup> Nesse contexto acentuava-se a necessidade de adaptação do trabalhador negro, que deveria conformar-se, por exemplo, com o comércio ambulante informal, uma vez que não tinham acesso às casas comerciais de São Paulo, ocupadas por imigrantes. Paralelamente, o trabalho fabril era majoritariamente exercido pelos operários europeus, enquanto os afrodescendentes executavam as atividades relacionadas aos setores menos valorizados do mercado de trabalho, ao arcarem com as tarefas de “carregadores, faxineiros, ajudantes, funcionários de baixo escalão”.<sup>41</sup>

A discriminação dos negros em geral e das suas práticas culturais em particular era algo antigo. Estas, por exemplo, foram constantemente alvo de discursos condenatórios e recriminatórios na São Paulo oitocentista. O *Código de posturas* municipais de 1886 proibia determinadas manifestações musicais populares, criminalizando e sujeitando a multa os praticantes de “batuques e cateretês dentro da cidade e suas povoações” e estendia a pena “a quem consentir em sua casa ajuntamento para esse fim”.<sup>42</sup> No período pré-abolicionista, o negro na cidade vivia sob “liberdade vigiada”<sup>43</sup>, e o encontro com outros negros era encarado com preocupação e ressalva por parte das autoridades. Daí que suas formas de sociabilidade – “nos bares, ruas, nas capoeiras e nas batucadas, em mesas de bares e mercados, junto aos tabuleiros das quitandeiras”<sup>44</sup> – eram tidas e havidas como suspeitas diante do temor de que servissem de pretexto para a ameaça à ordem social. A abolição da escravatura não acarretou mudanças significativas nesse quadro: o negro liberto viu-se obrigado a adaptar-se de diversas maneiras na sociedade paulistana, vivendo do trabalho informal e convivendo com múltiplas formas de segregação cultural.

Bastante reveladora foi a notícia veiculada pelo jornal *O Estado de S. Paulo* de 9 de novembro de 1911, que exemplifica como as perseguições à cultura e modo de vida do negro alcançaram também o campo da representação simbólica. Relatava-se uma ocorrência policial registrada devido à presença de um espírito de preto-velho em um centro espírita que, “sob a forma de um negro, um preto-velho, denominado ‘Pai Jacob’”<sup>45</sup>, teria causado espanto nos seguidores do espiritismo kardecista que ali se achavam. A polícia já estaria no encalço do espírito do Pai Jacob porque em Santos ele teria protagonizado episódio similar. Esse fato é ilustrativo de como o negro e sua cultura eram diminuídos na São Paulo de início do século, sob o argumento de que representavam atraso e ameaça à cultura dos brancos.

Na década de 1940, em nome do mesmo ideal moralizador, a polícia realizou uma série de “batidas” nos salões negros de dança situados na Rua Direita, região central de São Paulo. Considerada “uma espécie de território livre da sociabilidade negra”, tal rua permanecia “sob permanente vigilância policial”<sup>46</sup>, tanto quanto os demais espaços públicos associados às concentrações de negros. Por sinal, tais grupos de negros, perseguidos pelas autoridades e denegridos pela classe média branca, serão ainda objeto de críticas da própria classe média negra da cidade, que, embora restrita numericamente, reproduzia o discurso de teor moralizador da elite branca paulistana, eleita como o seu modelo de comportamento e ambição.<sup>47</sup>

<sup>39</sup> MARTINS, José de Souza. O migrante brasileiro na São Paulo estrangeira. In: PORTA, Paula (org.). *História da cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século (1890-1954)*, v. 3. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 162.

<sup>40</sup> *Idem*.

<sup>41</sup> TRINDADE, Liana Salvia. O negro em São Paulo no período pós-abolicionista. In: PORTA, Paula (org.), *op. cit.*, p. 104.

<sup>42</sup> *Código de posturas apud* SANTOS, Carlos José Ferreira dos, *op. cit.*, p. 133.

<sup>43</sup> TRINDADE, Liana, Salvia, *op. cit.*, p. 101.

<sup>44</sup> *Idem, ibidem*, p. 102.

<sup>45</sup> *O Estado de S. Paulo apud idem, ibidem*, p. 112.

<sup>46</sup> DUARTE, Adriano e PAOLI, Maria Célia. São Paulo no plural: espaço público e redes de sociabilidade. In: PORTA, Paula (org.), *op. cit.*, p. 60.

<sup>47</sup> Assim, por exemplo, negros da classe média censuravam os encontros populares na Rua Direita como coisa de “um punhado de negros sem postura que, infelizmente, para nossa vergonha, fazem da Rua Direita o seu campo de exibição coreográfica”. *Idem*. Contudo, esse segmento social “enfrentava um duplo deslocamento”: “De um lado, procurava se distanciar dessas manifestações de rua, que não condiziam com suas aspirações de ascensão; por outro, continuava sendo excluída dos clubes da boa sociedade branca. A alternativa foi criar seus próprios clubes: o Luva Preta, de 1904; o Kosmos, em 1908; o Elite e o Smart Club; o Clube dos Evoluídos, e o Aristocrático Clube, cujos nomes exprimem, simultaneamente, a sua autoimagem, a sua percepção dos ‘negros da rua’ e seu desejo de ascensão, integração e diferenciação”. *Idem, ibidem*, p. 62.

<sup>48</sup> ROLNIK, Raquel. *A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo: Estúdio Nobel/Fapesp, 1997, p. 29.

<sup>49</sup> *Idem, ibidem*, p. 31.

<sup>50</sup> *Idem, ibidem*, p. 32.

<sup>51</sup> SANTOS, Carlos José Ferreira dos, *op. cit.*, p. 116.

<sup>52</sup> ROLNIK, Raquel. Territórios negros nas cidades brasileiras (etnicidade e cidade em São Paulo e Rio de Janeiro). *Revista de Estudos Afro-Asiáticos*, n. 17, Rio de Janeiro, set. 1989, p. 7. Disponível em <<http://raquelrolnik.files.wordpress.com/2013/04/territc3b3rios-negros.pdf>>. Acesso em 27 jul. 2014.

<sup>53</sup> TRINDADE, Liana Sálvia, *op. cit.*, p. 108.

<sup>54</sup> Toniquinho Batuqueiro, em depoimento concedido a GOMES, Carlos Antônio Moreira. *Um batuque memorável no samba paulistano*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2010, p. 58 e 60. Disponível em <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/batuque/>>. Acesso em 12 maio 2013.

A propósito, convém lembrar que gradualmente ocorreram modificações na relação entre os espaços públicos e privados de São Paulo. A urbanista Raquel Rolnik recorda que, no século XIX, “era na rua – e não dentro da casa – que a família se socializava: os homens, no dia a dia dos largos e praças; as mulheres, nas procissões e festas públicas”.<sup>48</sup> Na virada do século, uma série de reformas no espaço público da cidade dá início a um “conflito histórico” que não encontrou solução e que se estabeleceu “entre a apropriação da rua como espaço de circulação e todos os demais usos, automaticamente excluídos”.<sup>49</sup> Por isso a presença incômoda de lavadeiras, ambulantes e ervanários (por vezes referidos como curandeiros) preocupava tanto as autoridades nessa época. Nas palavras de Raquel Rolnik, “retirar quem atrapalhava o trânsito para finalmente regularizar o tráfego, por meio de reformas e alargamentos iniciados na virada do século, foi uma das estratégias adotadas para a captura do espaço da rua – antes destinado a uma multiplicidade de usos – ao uso exclusivo dos meios de circulação”.<sup>50</sup>

É nesse cenário de remodelação urbana que as autoridades municipais empreenderam iniciativas de contenção da população que usufruía daqueles espaços para conseqüente controle de sua funcionalidade. Com tal intuito, o combate a posturas e comportamentos “reprováveis” incluía o delito de vadiagem, estendido a todo indivíduo sem “domicílio certo, nem profissão, ou ofício, nem renda ou meio conhecido de subsistência”.<sup>51</sup> Obviamente, as dificuldades econômicas decorrentes das transformações urbanas e as atividades informais exercidas por muitos trabalhadores nacionais nessa época resultavam num número bastante expressivo de indivíduos possivelmente enquadrados na definição de “vagabundos”, caso de uma porção de negros recém-libertos. Assim, como salienta Raquel Rolnik, a indesejada presença africana numa “cidade que se quer civilizada, europeizada” era paulatinamente repelida com base em argumentos forjados por textos normativos. Isso se manifestava desde a formulação de um código de posturas municipal em 1886, visando proibir práticas culturais enraizadas nos territórios negros de São Paulo: as quituteiras deveriam abandoná-los porque “atrapalham o trânsito”; os mercados precisariam ser transferidos porque “afrontam a cultura e conspurcam a cidade”; os pais-de-santo não poderiam mais trabalhar por serem “embusteiros que fingem inspiração por algum ente sobrenatural”.<sup>52</sup>

Outros delitos passíveis de punição abarcavam, “desde a primeira década do século XX, a prática dos cultos afro-brasileiros, a capoeira e o ritmo africano”<sup>53</sup>, três exemplos de práticas claramente vinculadas ao universo cultural do negro na cidade. Não raros, ainda, são os testemunhos de sambistas atestando permanentes conflitos com as autoridades, como, por exemplo, quando “a polícia chegava para acabar com a roda [de samba]” e “mandava desfazer dando as cacetadas, sem educação nenhuma”.<sup>54</sup> Na esteira da recriação das manifestações negras, perseguidas simbólica e efetivamente, se evidencia, enfim, a maneira conflituosa como se deu o avanço da urbanização de São Paulo, expressão de contradições de seu processo de metropolização e crescimento.

*A tentativa de reurbanizar São Paulo, buscando a europeização do meio urbano, a alteração na composição étnica de sua população, a constituição de um mercado de trabalho subordinado aos interesses das camadas mais abastadas e a especialização dos espaços levam a entender a cidade não como algo harmonioso, em que ocorreu*



a vitória de um projeto urbano que era ao mesmo tempo social e cultural, mas como um palco de interações e de constantes lutas entre a ordem desejada e a experiência vivenciada no uso diário dos espaços.<sup>55</sup>

Tal cenário de tensões raciais/sociais e lutas culturais na cidade é apontado igualmente por sambistas como o carioca Barão do Pandeiro, que há anos atua no cenário musical paulistano e que atribui ao maior cerceamento às manifestações dos negros os motivos para que o samba da cidade fosse progressivamente “morrendo”: “historicamente os negros em São Paulo eram muito mais cerceados e havia um controle muito maior das manifestações do que havia no Rio de Janeiro e na Bahia; então lá ficou como tradição, como diversão, até pra chamar turista, agora aqui foi morrendo, né?”.<sup>56</sup> Até Zezinho da Casa Verde – que, segundo José Geraldo Vinci de Moraes, foi um dos poucos sambistas a conseguir espaço nas rádios paulistanas, dadas as escassas oportunidades oferecidas a artistas negros no universo radiofônico da cidade da primeira metade do século<sup>57</sup> – lamenta as dificuldades enfrentadas pelos negros no mercado musical de São Paulo: “Nós tínhamos até uma mágoa com as gravadoras. As gravadoras não gravavam as nossas músicas porque nós era negro”.<sup>58</sup>

Nessa linha, significativo é o caso do escravo Tebas, figura histórica reverenciada por Geraldo Filme em samba e cuja existência esteve envolta em variadas e contraditórias versões. Joaquim Pinto de Oliveira, ou Tebas, foi responsável pela construção de importantes obras arquitetônicas na São Paulo do século XVIII, como a torre da primeira Catedral da Sé, o frontispício da Igreja da Ordem Terceira do Carmo e o Chafariz da Misericórdia, tendo também talhado a pedra de fundação do Mosteiro São Bento. Escassas, no entanto, são as informações acerca de Tebas, tanto que sua existência chegou a ser contestada, já que muitas de suas histórias circularam via tradição oral, recebendo acréscimos na retórica popular. Consta que nasceu em 1721, em Santos, sendo escravo de um célebre mestre de obras, Bento de Oliveira Lima.<sup>59</sup> Sua obra arquitetônica o consagrou na cidade, a ponto de, em 1808, obter o título de juiz de ofício, feito que, de acordo com Emanuel Araujo, diretor-curador do Museu Afro Brasil, foi incontestavelmente “uma das grandes conquistas de Tebas, pois uma posição importante como essa só era ocupada por portugueses”.<sup>60</sup> Daí que, em artigo dedicado à memória afro-brasileira, esse pesquisador propõe uma reflexão mais ampla, que ultrapasse as fronteiras paulistas e questione a corriqueira redução da trajetória de negros de nossa história a um emaranhado de lendas e episódios controversos:

*Todos esses personagens negros foram transformados em verdadeiras lendas. Mas por que lendas, como se se tratasse apenas de estórias, se esses personagens e muitos outros foram mesmo figuras verdadeiras, de pessoas que viveram, amaram, sofreram e cujas vidas deixaram marcas na memória de seu tempo? O que explica o fato de estes e muitos outros negros e mestiços, que afinal também são parte real desta nossa história meio louca, serem, todos eles, transformados em lenda? Será lenda a nossa participação na construção da história deste país e da identidade de seu povo?*<sup>61</sup>

O esquecimento de Tebas na cidade que ele, com seu trabalho, ajudou a construir, é sintomático da renitência de São Paulo em se reconhecer enquanto negra. Outro exemplo semelhante envolveu, recentemente, a quadra da escola de samba Vai-Vai no bairro do Bexiga. Em matéria para

<sup>55</sup> SANTOS, Carlos José Ferreira dos, *op. cit.*, p. 118 e 119.

<sup>56</sup> Barão do Pandeiro, em depoimento concedido a CISCATI, Márcia Regina. *Malandros da terra do trabalho: malandragem e boemia na cidade de São Paulo, 1930-1950*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2000, p. 176.

<sup>57</sup> Quando avalia o papel e a participação dos músicos populares na programação das emissoras de rádio da capital paulista dos anos 1930, José Geraldo Vinci de Moraes nota que, a despeito de o crescente processo de profissionalização das rádios da cidade haver proporcionado novas oportunidades no mercado de trabalho para o músico paulistano, “até o final da década de 1930 os negros e negras paulistanos foram mantidos afastados do ambiente radiofônico. A brutal discriminação começava com as dificuldades na participação dos programas de calouros e de auditório e crescia na limitação a eventuais possibilidades de ingressar no universo artístico”. MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 92 e 93.

<sup>58</sup> Zezinho da Casa Verde, em depoimento concedido em 1978. Acervo do Laboratório de História Oral do Centro de Memória da Unicamp (LAHO/CMU).

<sup>59</sup> Cf. RIBEIRO, Wagner. Tebas, o escravo arquiteto do século 18. *Leituras da História*, 50, 2012. Disponível em <<http://leiturasdahistoria.uol.com.br/ESLH/Edicoes/50/artigo255932-1.asp>>. Acesso em 10 mar. 2014.

<sup>60</sup> ARAÚJO, Emanuel *apud* RIBEIRO, Wagner, *op. cit.*

<sup>61</sup> ARAÚJO, Emanuel. Negras memórias: o imaginário luso-afro-brasileiro e a herança da escravidão. *Estudos Avançados*, v. 18, n. 50, São Paulo, 2004, p. 246.

<sup>62</sup> O início da construção da Linha 6-Laranja, previsto para 2013, foi adiado para 2014. Entretanto, em 2016, a concessionária responsável pela obra propôs alterações no projeto que possibilitaram a permanência da sede da escola de samba no local.

<sup>63</sup> Depoimento concedido a CASTRO, Márcio Sampaio de. *Vai-Vai, não vai. Carta Capital*. 11 maio 2013. Disponível em <http://www.cartacapital.com.br/revista/747/vai-vai-nao-vai>. Acesso em 2 set. 2013.

<sup>64</sup> *Idem*.

<sup>65</sup> Depoimento de Zé Mário concedido a CASTRO, Márcio Sampaio de, *op. cit.*

<sup>66</sup> ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento, *op. cit.*, p. 25.

<sup>67</sup> PINTO, Maria Inez Machado Borges. *Urbes industrializada: o modernismo e a pauliceia como ícone da brasilidade. Revista Brasileira de História*, v. 21, n. 42, São Paulo, 2001, p. 437.

<sup>68</sup> ANDRADE, Mário de *apud* PINTO, Maria Inez Machado Borges, *op. cit.*, p. 438 e 439.

<sup>69</sup> PAIVA, Odair da Cruz. Territórios da migração na cidade de São Paulo: afirmação, negação e ocultamentos. In: TEIXEIRA, Paulo Eduardo, BRAGA, Antônio Mendes da Costa e BAENINGER, Rosana (orgs.). *Migrações: implicações passadas, presentes e futuras*. Marília-São Paulo: Oficina Universitária/Cultura Acadêmica, 2012, p. 169.

a revista *Carta Capital*, Márcio Sampaio de Castro – autor de um livro sobre o Bexiga – enfocou o contratempo vivido pela Vai-Vai em 2013, sobre cuja sede pairava a ameaça de desapropriação em função de ela se situar no traçado da nova linha de metrô.<sup>62</sup> O depoimento concedido por Raquel Rolnik ao jornalista reforça o significado do bairro como um dos territórios negros na cidade. Além da presença da escola, a desapropriação iminente ameaçaria “a presença dos antigos moradores e suas diversas atividades, como as religiosas”.<sup>63</sup> Para a urbanista, o risco de a escola ser desalojada extrapola a questão específica da manutenção da quadra da escola no seu devido lugar: “envolve a questão de uma cidade que se vê como europeia, imigrante, até nordestina, mas incapaz de reconhecer sua herança negra”.<sup>64</sup>

Na mesma matéria, Zé Mário, representante da Velha Guarda da Vai-Vai, recolocou em cena o tema do progresso de São Paulo como pivô de rompimentos e perdas dos valores mais tradicionais, como a preservação da cultura negra representada pelo samba no Bexiga:

*Precisamos conviver com o progresso, mas também com o que é antigo. O brasileiro não sabe preservar. Em São Paulo não se preserva nada. A parte da história negra, então, nem se fala. [...] A Vai-Vai é a escola mais antiga de São Paulo, não tinha de sair daqui. Existem áreas invadidas por empresas na vizinhança e ninguém mexe. A saída da escola vai tirar mais uma parte da cultura negra de São Paulo. Eles fazem questão de jogar areia na nossa cultura.*<sup>65</sup>

Enquanto o Rio de Janeiro, no século XX, acabou por converter a mestiçagem cultural em seu modelo representativo de brasilidade – em especial no que diz respeito ao samba, mas não somente a ele –, algo que, de resto, também não ocorreu sem conflitos, São Paulo vive uma permanente “tensão entre localismo e cosmopolitismo” que, para Maria Arminda do Nascimento Arruda, “tem caracterizado a dinâmica da nossa cultura”.<sup>66</sup> A afirmação do regionalismo paulista, promovida desde os anos 1920, elegeu, como um dos pilares fundamentais, “a legitimação da metrópole bandeirante como cabeça da nova nação que então buscava construir, implicando a desqualificação do Rio de Janeiro para exercer este tradicional papel”.<sup>67</sup> A metrópole “futurista”, da urbanização acelerada e do crescimento frenético, procurou nas vanguardas internacionais seus referenciais culturais, e essa foi a tônica da ruptura modernista paulistana. Nas palavras de Mário de Andrade, “socialmente falando, o modernismo só podia mesmo ser importado por São Paulo. [...] São Paulo estava ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo. É mesmo de assombrar como o Rio mantém, dentro da sua malícia vibrátil de cidade internacional, uma espécie de ruralismo, um caráter parado tradicional muito maiores que São Paulo”.<sup>68</sup>

A migração italiana de final do século XIX despontava como parte essencial do projeto de modernização da cidade, em meio à busca de superação dos vestígios e heranças de um passado escravista e colonial: “As transformações em curso materializavam a construção de uma nova fase de nossa história, pautada pela ideia de modernidade. A migração italiana adentra no panorama social paulista como substrato e símbolo da modernização”.<sup>69</sup> Nesse sentido, vale replicar o historiador Marcos Napolitano, para quem a “tradição de vanguarda” em São Paulo é o que orienta grande parcela dos músicos e articuladores do pensamento cultural da cidade

desde a década de 1920: “A ‘cidade-qualquer-coisa’, sem características reconhecidas de ‘brasilidade’ e, ao mesmo tempo, ponto de fusão de todos os brasis, propiciou uma experiência sociocultural plena para a explosão da vanguarda iconoclasta, na medida em que boa parte do seu ambiente urbano e sua elite cultural não se obrigava a ser a tradução ideológica da ‘autêntica cultura brasileira’”.<sup>70</sup>

É emblemático pensar que o sambista paulistano mais aclamado é Adoniran Barbosa, branco e descendente de italianos, cujos sambas não contêm qualquer alusão ao universo cultural negro, africano. Em suas canções, predomina largamente a temática da própria São Paulo, cantada num sotaque que mistura a fala caipira e o acento italianado. Quando Adoniran se refere, em seus sambas, a bairros como o Bexiga, a correspondência direta estabelecida se dá com a migração italiana, concentrada nessas localidades. Noutra perspectiva, o sambista Geraldo Filme enfatiza exatamente a forte presença negra nos bairros de São Paulo, ressaltando outras facetas da configuração espacial dos redutos do samba na cidade. Com Geraldo Filme, o Bexiga é o Bexiga da Saracura, do cordão Vai-Vai, da tradição do samba que canta até o amanhecer do dia. Com Adoniran Barbosa, um samba no Bexiga é cenário para pizzas e bracholas que “avavam” na briga começada à “mezza notte o’clóck” – uma mistura de inglês com italiano, bem ao sabor cosmopolita paulistano.

Em suma, a obliteração do samba na memória musical paulistana pode ser avaliada nos discursos dos sambistas a partir de duas proposições básicas que se tocam. Por um lado, como parte do anseio de legitimação e reconhecimento dos sambistas em decorrência da constante afirmação de uma vocação vanguardista da cidade, com sua tendência à ruptura e à modernidade, um discurso que se disseminou pelas nas mais diversas esferas da vida urbana e, logo, presente também no pensamento musical paulistano. E, por outro lado, como expressão das “táticas”<sup>71</sup> utilizadas pelos sambistas na reivindicação de seus territórios musicais na cidade-metrópole, ainda que o traço dominante dessa narrativa seja a lamentação e a evocação desses espaços sob o prisma de “lugares de memória”<sup>72</sup> afetados pela lógica da urbanização e do progresso.

A construção de uma memória para o samba na capital paulista procura, por essa via, legitimar um gênero musical que acabou preterido em São Paulo na medida em que sua história cultural se voltou, sobretudo, à produção musical de vanguarda aos moldes europeus, com o conseqüente apagamento de tudo quanto se considerava atrasado e inculto, caso, em particular, das tradições negras na cidade. O desalento que brota na fala de seus sambistas, alheios ao crescente mercado musical paulistano, é voz dissonante na narrativa grandiloquente da São Paulo magnânima e futurista, é voz que enaltece a trajetória de seus sambistas negros, é voz que busca manter viva a tradição de suas manifestações regionais afro-paulistanas na metrópole da modernidade e do progresso.

*Artigo recebido em março de 2018. Aprovado em maio de 2018.*

<sup>70</sup> NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *ArtCultura: Revista de História, Arte e Cultura*, v. 8, n. 13, Uberlândia, jul.-dez. 2006, p. 506.

<sup>71</sup> CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*, 1: Artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

<sup>72</sup> NORA, Pierre. Entre a história e a memória: a problemática dos lugares. *Projeto História*, v. 10, São Paulo, dez., 1993.