

O SAMBA COMO MEMÓRIA E RESISTÊNCIA DA (E NA) CIDADE DE SÃO PAULO NAS DÉCADAS DE 1950 E 1960

Marcos Silva

CAU – Centro Universitário Belas Artes de São Paulo

mvirgilio@gmail.com

RESUMO

A pesquisa presente procura investigar, por meio da análise literária e musical de sambas compostos em São Paulo nas décadas de 1950 e 1960, como a população comum percebia e se expressava a respeito das transformações por que a cidade passava no período. Interessam, em especial, as canções que expressam qualquer forma de descontentamento ou insatisfação. Com isso, espera-se mostrar, de um lado, as apreensões do processo que podem se mostrar dissonantes em relação ao discurso, na época hegemônico, do “progresso” ou do crescimento urbano como essencialmente positivo. De outro lado, mostrar as possibilidades reais e existentes de expressão do descontentamento – que nem sempre se manifestavam na forma de protesto aberto mas, mais frequentemente, recorrem a abordagens indiretas, por meio de ironia, sátira ou reivindicações.

Ainda que dispostos a se fazer ouvir e a construir simbolicamente uma cidade que reconhecessem como sua, os sambistas parecem ter compreendido desde cedo que a relação com o poder era de acentuada assimetria. Essa compreensão pode explicar a recorrência de um discurso conciliatório ou de resignação, e as diversas passagens em que transparece uma sensação de impotência. Esta sensação não deve, contudo, ser sobrevalorizada: juntamente com a resolução em aceitar aspectos da dominação estão os testemunhos de uma busca permanente de nichos e brechas por onde ampliar o âmbito de sua ação. Além disso, mesmo que derivado de um registro oral, o testemunho ou a narrativa em canção se presta à reprodução e difusão, permitindo que certas imagens da cidade, ou certas situações da vida urbana, sejam recuperadas ou conservadas por outras pessoas, inclusive em outros momentos. Nesse sentido, o samba, mesmo se considerado como veículo de memória, apresenta também um papel importante de problematizar a experiência urbana vivida pelos sambistas, conferindo-lhe uma função crítica: um instrumento também de “resistência”.

PALAVRAS-CHAVE: São Paulo; cultura popular; urbanização.

SAMBA AS MEMORY AND RESISTANCE FROM (AND WITHIN) THE CITY OF SÃO PAULO DURING THE 1950'S AND 1960'S

ABSTRACT

This paper seeks to investigate, through the literary and musical analysis of sambas composed in São Paulo during the 1950's and 1960's, how the common people perceived and expressed themselves in relation to the transformations the city was undergoing at the time. In particular, it is interesting to observe the songs that express any form of discontentment or dissatisfaction. With this analysis, the study intends to show, on the one hand, the perceptions of the process that could be seen as dissonant about the hegemonic discourse at the time, which celebrates “progress” or urban growth as essentially positive. On the other hand, it intends to reveal the possibilities – real and existent – of expressing discontentment, which not always can be manifested as explicit protest, but more often by indirect approaches, such as irony, satire or petitions.

Although willing to make themselves heard and to build symbolically a city that they recognize as theirs, the sambistas seem to have understood soon that the relationship with power is of sharp asymmetry. Such understanding can explain the recurrency of a conciliatory or resignation discourse, and several pieces in which the feeling of impotency can be noticed. This feeling cannot, however, be overestimated: along with the resolution to accept aspects of the domination there can be seen testimonials of a lasting search for gaps and spaces through which to amplify the scope of action. Moreover, in spite of being oral registries, the testimonial or narrative in song can be reproduced and diffused, allowing certain images of the city, or certain situations of urban life, to be conserved or recovered or by other people in other moments. In this sense, samba, as long as a vehicle of memory, also presents an important role in discussing the urban experience lived by the sambistas, granting to it a critical function: also an instrument of “resistance”.

KEY-WORDS: São Paulo (Brazil). Popular culture. urbanization.

A pesquisa aqui apresentada tem como pressuposto e ponto de partida a construção de uma história “a partir de baixo” da urbanização paulistana. Essa perspectiva, de clara inspiração thompsoniana (THOMPSON, 1981; 1998), leva de imediato a problematizar as relações assimétricas entre as classes “dominantes” e “subalternas”. Isto porque, numa linha interpretativa dominante nos estudos de urbanização no Brasil, as transformações urbanas são estudadas a partir ou da ação do Estado (mesmo que problematizando essa atuação frente às demandas sociais)¹, ou das iniciativas levadas a cabo pelas elites (mesmo quando se mostram críticas à consideração que estes fazem do restante da população)². Nessa chave interpretativa aqui apresentada muito grosseiramente, o papel reservado à maior parte da população é meramente passivo e coadjuvante. Os dominados se sujeitam (ou são sujeitados), aceitam ou resistem aos projetos vindos “de cima” – raramente, porém, é reconhecido a essa população qualquer participação mais ativa nos processos de criação ou transformação de cidade. Mesmo pesquisas de caráter mais crítico perdem parte de seu alcance ao não problematizar a dominação por um ponto de vista epistemológico: ao enfatizar demais a *objetivação* dos “de baixo” recusam-lhes a capacidade até mesmo de representarem a si mesmos. Daí o passo seguinte é atribuir-lhes demandas sem permitir que as apresentem em seus próprios termos³.

Assim, a “resistência” às ações impostas pelas classes dominantes (ou pelo Estado – e, em especial, ao Estado enquanto promotor dos interesses dominantes) é o aspecto mais comumente reconhecido da ação dos subalternos⁴. Mas esse reconhecimento não pode obscurecer outras formas de atuação. Buscou-se investigar, sob diversos prismas, como a ação dos “de baixo” traz um componente intrinsecamente (cri)ativo que demonstra sua capacidade produtiva. E essa capacidade deve ser levada em conta pela história social da urbanização, sob risco de negar a essa parcela da população um papel ativo/atuante.

Em nossas investigações⁵ observamos que, mesmo dispostos a se fazer ouvir e a construir simbolicamente uma cidade que reconhecessem como sua, os sambistas parecem ter compreendido desde cedo que a relação estabelecida era de acentuada assimetria. Essa compreensão pode explicar a recorrência de um discurso conciliatório ou de resignação, e as diversas passagens em que transparece uma sensação de impotência. Esta sensação não deve, contudo, ser sobrevalorizada, pois são igualmente recursivas a ironia, o deboche, a queixa e até, em certas situações, o protesto frontal. Juntamente com a resolução em aceitar aspectos da dominação (tidos, talvez, como incontornáveis) estão os testemunhos de uma busca permanente de nichos e brechas por onde ampliar o âmbito de sua ação. Além disso, mesmo que derivado de um registro oral, o testemunho ou a narrativa em canção se presta à reprodução e difusão, permitindo que certas imagens da cidade, ou certas situações da vida urbana, sejam recuperadas ou conservadas por outras pessoas, inclusive em outros momentos⁶. Nesse sentido, o samba, mesmo se considerado como veículo de memória, apresenta também um papel importante de problematizar a experiência urbana vivida pelos sambistas, conferindo-lhe um papel crítico: um instrumento também de “resistência”.

Neste sentido, talvez o termo “resistência” possa ser reavaliado. Seu significado geralmente tende a enfatizar o esforço de se opor a uma pressão exterior, mas é possível considerar também o esforço no sentido inverso: uma pressão para “alargar” o espaço de sua atuação, mesmo que isso signifique não muito mais do que conservar o espaço original, deslocando a “zona de tensão” e os conflitos para fora deste. Assim, os sinais de insatisfação e descontentamento, e as formas de sua manifestação tais como aparecem nos sambas, são a temática de interesse deste artigo.

POGRÉSSIO, POGRÉSSIO, EU SEMPRE ISCUITEI FALAR...

O primeiro sinal de insubordinação, se é possível colocar nesses termos, é a maneira como os sambistas lidaram com a ideia de *progresso* – especialmente da maneira como ela foi empregada para legitimar as transformações da cidade em curso nas décadas de 1950 e 1960. Nesse sentido, esses registros contrastam notavelmente com aspectos das teorias da modernização ou do desenvolvimento então em voga.

O exemplo mais eloquente desse discurso legitimador é, de fato, o dos festejos do IV Centenário de São Paulo, em 1954⁷, mas o mote esteve presente por todo o período, “reaparecendo” (de fato, não chegou a desaparecer) com nitidez em alguns sambas-enredo no final da década de 1960, como é o caso deste, da Escola de Samba Lavapés, de 1969:

Hoje é um gigante que caminha tão depressa

É realidade, não é sonho nem promessa

Vem ver, vem ver meu São Paulo crescer.

1 Vide, por exemplo, os trabalhos de Grostein (1987), Rolnik (1997) e Bonduki (1998).

2 É o caso de trabalhos como os de Azevedo (1958), Langenbuch (1971), Reis Filho (1972) ou Somekh e Campos (2002).

3 Não se pretende, com isso, negar a importância e a contribuição de estudos como os de Kowarick (1988) e Bógus (1992), referências fundamentais ao tipo de pesquisa aqui empreendida.

4 O termo é detalhadamente discutido por Chauí (1986). Mas a perspectiva adotada aqui também se baseia em grande medida na noção de “tática” proposta por Michel Certeau (1998).

5 Virgílio (2010) e Silva (2005).

6 O uso da canção popular como fonte histórica tem sido ampliado nos últimos anos, e contribuições relevantes, tanto em termos metodológicos e conceituais quanto por seus resultados, vêm sendo apresentadas por autores como Caldas (1995), Napolitano (1999) e Moraes (2000), entre outros.

7 Vide, a respeito, o trabalho de Camargo (2005). Os festejos do IV Centenário são também lembrados em diversos depoimentos reunidos por Willer (1994) e Gama (1998).

*As novas avenidas estão aí,
Os novos viadutos estão aí,
Ô, ô, ô, vem aí o metrô⁸
(Isto é São Paulo. In: Alves e Filme, 1969)*

Por uma exigência regulamentar, as escolas deveriam trazer aos seus desfiles enredos que tratassem de fatos e figuras da história do Brasil (num primeiro momento, e possivelmente como havia sido idealizado pelos governantes, havia um grande alinhamento com a história oficial). Assim é que se encontram sambas dedicados ao Barão de Mauá, ao Aleijadinho, à Marquesa de Santos, a Tamandaré – apenas para citar exemplos da compilação reunida em disco de 1969 e interpretada por Carmélia Alves e Geraldo Filme.

A atitude mais comum presente nos sambas, contudo, é menos condescendente, e ao tratar das transformações urbanas os sambistas parecem bem menos dispostos a aderir à ideologia oficial. Mas ainda resta observar como a própria noção de *progresso* é referida pelos sambistas. A palavra aparece pelo menos nos seguintes sambas levantados: *Adeus Praça da Sé*, de Doca e Popó; *Vou sambar noutro lugar* e *Último sambista*, de Geraldo Filme, e, destacadamente, em *Pogréssio (Conselho de Mulher)* de Adoniran Barbosa⁹, Osvaldo Molles e J. Belarmino Santos.

Geraldo Filme¹⁰ foi um dos compositores que mais enfaticamente denunciou a descaracterização do tradicional largo da Banana para a construção de um viaduto, ocorrida também no final da década de 1968. Em *Último sambista* declara:

*Veio o progresso
Fez do bairro uma cidade
Levou a nossa alegria
Também a simplicidade
(Último sambista. In: Filme, 2000)*

O contraste entre bairro e cidade poderia ser tomada como uma ilustração da clássica dualidade sociológica entre *comunidade* e *sociedade*. Mas o que interessa destacar aqui é que ao processo de transformação – associado a *progresso* – é creditada a perda da “simplicidade”, mas também a da “alegria”: associa-se o progresso à *tristeza*. Evidentemente, a alegria a que se refere Filme é a do samba praticado no largo da Banana, mas a atribuição é clara: a chegada do *progresso* é que a *levou* embora. *Vou sambar noutro lugar* trata do mesmo episódio:

*Surgiu um viaduto, é progresso
Eu não posso protestar
Adeus, berço do samba
Eu vou-me embora
Vou sambar noutro lugar
(Vou sambar noutro lugar. In: Marcos, 1974)*

Diversos sentidos podem ser atribuídos ao verso “eu não posso protestar”, colocado como um complemento ou comentário a “é progresso”, e é interessante enumerar os principais. Em primeiro lugar, há que observar a virtual impossibilidade de, naquele contexto, um protesto real contra qualquer intervenção urbana promovida pelo governo. Outra possibilidade é que o sambista aceitasse a possibilidade de sua queixa não encontrar eco entre outros segmentos da sociedade, donde a resolução resignada de “sambar noutro lugar”. Existe ainda a possibilidade de que Filme evidenciasse aqui a impressão de impotência ou incapacidade de fazer frente ao *progresso*. Em qualquer uma das três possíveis interpretações, não se trata de uma representação positiva do progresso, e menos ainda da adoção da perspectiva ufanista dos sambas de exaltação. A possibilidade de que o verso significasse algo como “não tenho motivos para protestar” pode ser descartada: pelo contexto da letra como um todo (ou seja, a queixa quanto à perda do terreiro) quanto a decisão drástica de se mudar em definitivo elimina-se a possibilidade de se interpretar o verso como se o sambista não encontrasse razão para o protesto. Além disso, é significativa a escolha da palavra “protestar”, em lugar de outras cabíveis (em termos da métrica) e sentidos semelhantes, como “reclamar” ou “me queixar”.

A elite de São Paulo, ao propagar a associação da cidade com o trabalho, assume o “progresso” como uma ideia-força fundamental de seu discurso, vinculando estreitamente as duas noções: o progresso de São Paulo é resultado do esforço de um povo laborioso, empreendedor e “destinado” a liderar o País. Adoniran Barbosa ironiza exatamente essa construção ideológica em seu samba *Conselho de mulher*.

8 As canções citadas neste artigo constam das referências fonográficas elencadas na Discografia, ao final do texto.

9 Adoniran Barbosa, nome artístico de João Rubinato, é tido como o mais famoso e importante sambista de São Paulo. Numerosos estudos foram dedicados a ele, dentre os quais se destacam as biografias de Campos (2004), Gomes (1987), Moura e Nigri (2002), e estudos acadêmicos baseados na obra do sambista, como os de Rocha (2002) e Matos (2007).

10 Considerado também um dos nomes capitais do samba paulista, Geraldo Filme conta com fontes bem menos numerosas do que Adoniran. As informações sobre ele se baseiam, fundamentalmente, no estudo de Vagner Silva (2004) e nos depoimentos do próprio artista, reunidos por Botezelli e Pereira (2000).

Pogrêssio, pogrêssio,
 Eu sempre iscuítei falar
 Que o pogrêssio vem do trabaio
 Então amanhã cedo nós vai trabaiaá
 Quanto tempo nós perdeu na boemia
 Sambando noite e dia
 Cortando uma rama sem parar
 Agora, iscuitando o conselho da mulher
 Amanhã vou trabaiaá, se Deus quis é
 Mas Deus num qué
 (Conselho de Mulher. In: Barbosa, 2003)

A parceria de Adoniran e Osvaldo Molles no rádio rendeu personagens como o Charutinho, de *Histórias das malocas*, que tinha como característica fundamental a recusa ao trabalho como meio de ganhar a vida. O samba *Conselho de mulher* encaixa-se no discurso do malandro Charutinho. Mas, ao contrário das histórias radiofônicas, a resolução do não-trabalho no samba não termina com a punição do personagem principal. No caso do samba, esse recurso é invertido: não é a recusa, mas a aceitação do trabalho, que é “punida”. Outra diferença é em que consiste a punição: Charutinho geralmente acabava preso (intervenção policial), enquanto o narrador do samba é simplesmente impedido (intervenção divina).

O samba é, enfim, um dos mais elaborados exemplos disponíveis da tática de subversão dos valores dominantes, com o recurso do humor (ou da ironia) e se insinuando por dentro desses mesmos valores. Nesse exemplo comprova-se que a ideologia do progresso e seu discurso legitimador era, se não questionado frontalmente, ao menos colocado em suspeição. Eram pouco comuns a queixa e o protesto diretos e incisivos, mas o descontentamento ainda assim foi expresso.

MEDIAÇÕES POSSÍVEIS

O protesto não tinha, de qualquer maneira, a intenção de ruptura, mas de inclusão: demandar intervenções, principalmente ao Estado, constituiu uma das maneiras de expressar insatisfação. Quando se apresenta sob a forma de questionamento, essas demandas assumem um tom mais próximo da queixa: assim, alguns sambas se concluem com esses questionamentos: “Mas essa gente aí, hein? Como é que faz?” (*Despejo na favela*); “A Lei do Inquilinato, onde é que está?” (*Lei do Inquilinato*). Essas manifestações são as que mais se aproximam do desafio frontal: ao mesmo tempo que reivindicam uma solução dentro das estruturas disponíveis, denunciam os limites de seu alcance.

No caso de *Despejo na favela*, o que está em questão é a ausência de uma solução para o problema coletivo de moradia – individualmente, cada pessoa pode ou não encontrar suas próprias respostas, mas o que se reivindica é que os responsáveis pela deflagração do problema também o resolvam. O chamamento a que se leve em conta também “essa gente aí” evidencia ainda a insatisfação com uma estratégia de inclusão seletiva, que deposita as possibilidades de manutenção do padrão de vida, da dignidade ou meramente das condições de sobrevivência nos recursos acumulados individualmente pelas pessoas em questão.

As demandas pela inclusão de uma parcela mais significativa da população, e em particular da população pobre da cidade, constitui uma das formas de mediação buscadas pelos sambistas. Neste sentido, cabe observar algumas passagens de *Audiência ao prefeito*:

Eu vou pedir audiência ao prefeito
 Porque não está direito com a favela acabar
 Sou sambista da nova geração
 Vou fazer o meu apelo
 Pra não acabar com a favela não
 (Audiência ao prefeito. In: Mathias, 1997)

O intérprete deste samba, Germano Mathias¹¹, propõe-se a tirar partido de sua condição de “sambista da nova geração” para, graças ao seu êxito no rádio e no disco, fazer-se ouvir, tornando-se portador de uma demanda dos demais moradores da favela, onde ele mesmo praticava seu samba. É interessante notar, além disso, como o sambista se vale não apenas de uma condição que lhe permite aceitação pelos dirigentes, mas também da linguagem apropriada e do conhecimento de um trâmite estabelecido: solicita a *audiência* para lhe apresentar o *apelo*. Essa apropriação do linguajar e

11 Germano Mathias foi um dos sambistas de maior sucesso em São Paulo entre o final dos anos 1950 e 1960, e apenas recentemente foi objeto de estudo, na biografia escrita por Caio Silveira Ramos (RAMOS, 2008).

dos meios disponíveis para encaminhar suas demandas é também ilustrada pelo samba de Elzo Augusto, *Abaixo assinado*, gravado pelos Demônios da Garoa¹² em 1958:

*Dotô, os abaixo assinado
Com a sua licença vêm à presença do senhor,
Nóis quer tirar samba lá no bairro do Bexiga
E todas noite, nós tem samba mas nós briga
É o vizinho que não gosta de batuque
Quer acabar com o nosso samba a muque
Doutor delegado, vem pedir deferimento
Os que assina cinco cruz no documento
- Nós quer providência.
(Abaixo assinado. In: Demônios, 1959)*

O samba (ou, especialmente os intérpretes) não deixa de explorar o efeito cômico da linguagem rebuscada do “abaixo assinado” apropriada por analfabetos (“os que assina cinco cruz”) com o “português errado”, que já se tornara famoso nas gravações do grupo desde os sambas de Adoniran Barbosa, e um linguajar que não se prende à formalidade do documento (“quer acabar com o nosso samba a muque”). Mas estão presentes termos como “abaixo assinado”, “vêm à presença do senhor”, “pedir deferimento”.

NÃO TEM PLACA DE BRONZE

Como se os sambistas procurassem evitar ofensas aos poderes constituídos, as manifestações são frequentemente seguidas de afirmações conciliatórias ou conformistas. Esse conformismo, contudo, não deve ser superestimado: é justamente nas suas franjas que se encontra o protesto velado. Em certas situações, os compositores se valem da ironia para expressar o desagrado, menos em relação a um acontecimento específico, mas a certos valores com os quais não demonstram identificação. Num outro samba de Adoniran, a queixa a uma mulher se vale da comparação com o que, para o personagem narrador, não funciona a contento:

*Inté parece, Pafunça,
Aqueles alevador
Que está escrito “não fununça”
E a gente sobe a pé
(Pafunça. In: Barbosa, 2003)*

O mundo do trabalho é, certamente, um dos alvos prediletos dos sambistas, em sua identificação já então consagrada com a malandragem e a boêmia. São numerosas as canções que exaltam o modo de vida do malandro, especialmente nos sambas de Germano Mathias e Paulo Vanzolini¹³. No caso deste, a ironia do malandro em relação à vida do trabalho tem um requintado exemplo em seu samba *Cara limpa*:

*Já me acostumei com dia a dia
Em vez de vida inteira
Relógio em vez de retrato
Na cabeceira
Posso lhe dizer
Que olho pra ela e nada sinto
Posso lhe dizer
Com a cara limpa
Enquanto minto – posso lhe dizer
(Cara limpa. In: Vários artistas, 2003)*

12 Talvez tão famoso quanto o compositor Adoniran Barbosa é o grupo vocal e instrumental Demônios da Garoa, os mais importantes intérpretes dos sambas de Adoniran. A estreita vinculação artística entre autor e intérpretes pode ter contribuído para que os últimos tenham sido sempre preteridos em favor do primeiro em relação ao interesse biográfico. Somente uma obra foi publicada, e muito recentemente, ao grupo: o livro de Ângelo (2009).

13 As informações a respeito deste sambista, que é tido também como um dos nomes fundamentais do samba de São Paulo, juntamente com Adoniran Barbosa e Geraldo Filme, são baseadas nos depoimentos do próprio artista, reunidos por Botezelli e Pereira (2000).

A letra fala de um “malandro” que abraça a vida de trabalhador como meio de escapar ao sofrimento amoroso. A eficácia da solução é posta em dúvida com a confissão da mentira, no verso final. De forma semelhante ao *Conselho de mulher*, Vanzolini reserva a contradição somente para esse último verso – que acaba desmontando a aparente adesão demonstrada com todas as afirmações anteriores. Assim como “olho pra ela e nada sinto”, pode-se supor que seja mentira (dita com a “cara limpa”) todo o trecho anterior sobre “relógio em vez de retrato na cabeceira”, por exemplo.

O próprio samba de Adoniran, observado anteriormente, é outro exemplo dessa ironia dirigida ao trabalho. A subversão da ideologia oficial se dava em um âmbito comumente aceito: a imagem do sambista como malandro já era consagrada pelos sambistas cariocas desde a década de 1930. A reiteração da fórmula, porém, surte efeito diverso quando aplicada em um contexto que se diferencia marcadamente daquele do Rio de Janeiro: São Paulo então adotava, sistematicamente, o discurso de que seu povo era essencialmente trabalhador, estabelecendo um contraponto ideológico à imagem cordial e informal do Rio de Janeiro (ao qual o sambista malandro se adequava muito mais)¹⁴.

Em outros casos, encontra-se a narrativa da experiência de perda enquanto uma experiência social: a cidade é mostrada pela ausência dos seus personagens anônimos, em contraposição a uma reminiscência vazia das personalidades associadas a São Paulo.

*São Paulo, menino grande
Cresceu não pode mais parar
E o pátio do Colégio quem lhe viu nascer
Um velho ipê parece chorar
Não vejo a sua mãe preta
Na rua com seu pregão
Cafezinho quentinho, sinhô,
Pipoca, pamonha e quentão.*

Lembrar, deixe-me lembrar...

*Agora que o menino cresceu
Perdeu sua simplicidade
Desprezou o seu amor-perfeito
E um cravo vermelho, amigo do peito
São Paulo de Anchieta
E de João Ramalho
Onde estão teus boêmios,
A sua garoa, cadê seu orvalho?*

Lembrar, deixe-me lembrar...

(São Paulo, menino grande. In: Filme, 1980)

O que se perdeu, e que mesmo o progresso não parece compensar, deve ser buscado em outras representações. Uma dimensão também significativa do descontentamento se expressa por meio da nostalgia e da saudade. Pode-se observar, primeiramente, que o descontentamento com o presente se expressa pela idealização de uma situação anterior – e não a uma projeção de futuro. Aparentemente, uma disposição tal é demonstrativa de descrença nas possibilidades de resolução dos problemas a partir das condições existentes. É também um sinal de desconfiância nas promessas de redenção apresentadas a eles – seja a realização no progresso, seja a libertação no “dia que virá”.

As soluções de compromisso foram vistas com frequência em seus efeitos desmobilizadores, mas nos momentos mais dramáticos (como no despejo narrado em *Saudosa maloca*) eram essas que ofereciam o alívio. Nesse sentido, eram essas respostas aparentemente conformistas que forneciam as condições para resistência diante das situações a eles impostas. E é, geralmente, por meio do contraste com um passado idealizado, que as queixas quanto ao presente se fazem mais nítidas. Como no samba *Maloca dos meus amores*:

*Que saudade da maloca onde eu morava
Tinha tudo que edifício não tem
Água da fonte não fartava não*

14 O estereótipo do “malandro” e suas apropriações distintas em (ou por) São Paulo e Rio de Janeiro é analisado por Ciscati (2000).

*E a luz da querosene não apagava também
 À noite tinha sempre serenata
 No terreiro da Maria em frente ao botequim do Zé
 Cada qual com seu amor bem agarrado,
 Ponha sentido no caso e diga se é bom ou não é
 (...)
 Ai, que saudade, meus senhores
 Da maloca dos meus amores
 (Maloca dos meus amores. In: Demônios, 1959)*

Se os sambistas recorrem ao passado para reafirmarem um modo de vida que, em sua perspectiva, está se perdendo frente às mudanças da cidade, isso não equivale a assumir uma atitude passadista – mesmo quando adotam um tom explicitamente nostálgico. A diferença consiste na recusa em assumir, individual ou coletivamente, um lugar *ultrapassado*, ou suas tradições como obsoletas. Em lugar disso, o passado é visto como uma possibilidade que *pode ser retomada*. Exemplo disso é o samba de Adoniran, *Já fui uma brasa*:

*Eu também um dia fui uma brasa
 E acendi muita lenha no fogão
 E hoje o que é que eu sou?
 Quem sabe de mim é meu violão
 Mas lembro que o rádio que hoje toca
 Ie-ie-iê o dia inteiro
 Tocava "Saudosa maloca"
 Eu gosto dos meninos desse tal de ie-ie-iê
 Porque com eles canta a voz do povo
 E eu, que já fui uma brasa,
 Se me assopram posso acender de novo
 (Já fui uma brasa. In: Barbosa, 1984)*

Sob certos aspectos, a letra demarca uma posição diametralmente oposta a um discurso, comum na época em que o samba foi composto (segunda metade da década de 1960): primeiro, àquele que propunha uma "linha evolutiva" da música popular brasileira e afirmava a existência de uma "moderna música popular brasileira" (MMPB – posteriormente simplificada na sigla com que é conhecida até hoje, MPB) e de uma "velha guarda" – esta relegada à condição de um passado estanque e imobilizado. Essa "linha evolutiva", além disso, sugere que as *tradições* deveriam sofrer a *modernização* ou apenas servir de matéria prima para as propostas modernizantes.

Em segundo lugar, o samba equipara sua própria condição à do "ie-ie-iê" (que então ganhava cada vez mais espaço na radiodifusão paulista¹⁵) enquanto músicas nas quais "canta a voz do povo". A relação entre ambos não precisaria ser, na opinião do sambista, de negação ou competição (seja por reconhecimento ou sucesso): bastava que lhes fosse garantido igualmente o espaço e a oportunidade – ou, nos dizeres do samba, "se me assopram".

Mas importa, sobretudo, observar que Adoniran recusa a condição de "monumento vivo", de resquício. A ideia de uma cinza que, por baixo, tem muita lenha pra queimar (como declara em trecho falado ao final da música) exemplifica a disposição em permanecer ativo e em evidência, quando o *establishment* musical brasileiro já olhava para ele e sua geração como peças de museu. Pois ao final da década de 1960, diversos de seus colegas sambistas se queixavam da falta de espaço para gravar ou divulgar suas composições: basta lembrar que sambistas do porte de Geraldo Filme e Henricão tiveram seus primeiros – e únicos – LPs gravados no início da década de 1980; que Germano Mathias atravessou a década de 1970 e, principalmente a seguinte, com cada vez menos espaço para apresentações e gravações inéditas. O pouco espaço conquistado se devia, muitas vezes, à "redescoberta" por artistas da nova geração da MPB (Elis Regina, Gal Costa, Gilberto Gil, entre outros), que gravavam versões de antigos sucessos dos sambistas. Intencionalmente ou não, esses artistas prestavam tributo a suas "influências" musicais escrevendo uma narrativa da história da música popular do Brasil (ou de sua "linha evolutiva"), operando uma seleção bastante estrita – nomes como Noite Ilustrada ou Caco Velho foram virtualmente esquecidos. Adoniran parece perceber que seu próprio reconhecimento é limitado e excludente, não se estendendo aos seus coetâneos, quando questiona, em *Despejo na favela*: "essa gente aí, como é que faz?".

A valorização do passado expressa também um desejo de fazer perdurar uma *memória* coletiva, especialmente no que se refere às comunidades negras dos sambistas, dos bairros pobres e dos meios de vida da população marginalizada. Esse empreendimento marca profundamente a produção de Geraldo Filme, principalmente a partir da década de 1970, em

15 Para um panorama da produção musical em São Paulo e no Brasil no período aqui tratado, vide Krausche (1983).

sambas de sua autoria como *Vai no Bexiga pra ver (Tradição)*, em que canta “mas o Vai Vai está firme no pedaço / é tradição e o samba continua”, ou *Vai cuidar de sua vida* (“Crioulo cantando samba / era coisa feia: / ‘esse negro é vagabundo / joga ele na cadeia’”). Outro representante dessa nova atitude dos sambistas, que se anuncia ao final do período aqui compreendido, é Jorge Costa, especialmente em sambas como *Problema infantil* (“É de cortar o coração / uma criança estender a mão / futuramente seu destino, pobrezinha / ninguém sabe qual será / Doutor, o senhor que teve a sorte de ter estudado / tenha pena do menor abandonado”).

Geraldo Filme, já no final da década de 1960, compõe sambas em que um novo ponto de vista em relação à situação social e econômica dos negros pobres (que ele aborda, por exemplo, em *Garoto de pobre*: “garoto de pobre só pode estudar em escola de samba / (...) mas não sabe ler / seu doutor, seu destino qual será?”), mas também à subordinação cultural e a discriminação, buscando registrar em samba as memórias e histórias da cultura negra paulista, em sambas como *Tradições e festas de Pirapora, Tebas, o escravo (Praça da Sé)*.

Em um samba de 1969, Filme expressa essa disposição de construção da memória negra e do samba de São Paulo, ao mesmo tempo que denuncia a construção oficial da história, que lhes nega lugar e os condena, usualmente, ao esquecimento. Esse esquecimento corresponde também, em muitos casos, a um apagamento dos locais representativos dessa memória, que poderiam ancorá-la. Aqui, Filme trata do processo mais amplo, estendendo-o à condição do “sambista de rua”, “artista do povo”. O samba pode ser tomado como marco final do período delimitado pela presente pesquisa: os sambistas que buscaram, na década de 1950, subverter a subordinação a partir de “dentro” (pela aparente aceitação formal da condição, na qual introduz os elementos do desalinhamento ou desajuste), ao longo da década de 1960 vão construindo uma representação coletiva que, posteriormente, ganha contornos de um discurso mais claramente politizado. Este é um esquema bastante preliminar, que certamente merece aprimoramentos posteriores, mas verificável em linhas gerais. De qualquer maneira, o samba de Geraldo Filme merece ser examinado mais detalhadamente.

O samba *Silêncio no Bexiga* é um epitáfio ao apitador de bateria Walter Gomes de Oliveira, o Pato N’Água. Figura lendária entre as agremiações carnavalescas de São Paulo, o sambista foi encontrado morto em circunstâncias até hoje pouco explicadas. Sobre o episódio, Geraldo Filme conta:

Um belo dia, ele saiu para fazer a visita na casa das comadrinhas e tomou um carro de manhã, parece que era dia de pagamento, alugou um táxi e foi embora, passa ali, toma um café, passa lá, bate um papo. Foi parar em Suzano. Chegou em Suzano, o motorista ficou meio cabreiro. A última coisa que se sabe é que o motorista falou: “Tem um cidadão que está no carro desde manhã”. Passaram a mão no rapaz e levaram pra dentro da delegacia. Depois disso, a notícia que chegou pra nós foi que o rapaz estava morto. Encontraram morto numa lagoa em Suzano. Trouxeram o corpo pra São Paulo, o Wadih Helu que comandou, fez todo o enterro. Estava como enfarte. De susto não morreu, porque ele era bravo, afogado também não, porque chamavam de Pato N’Água porque nadava bem demais. O motorista do carro funerário falou pra gente, o Carlão do Peruche, eu e a falecida Cininha: “Dá uma olhada na japona dele, ela está com uns furos meio estranhos”. Quando o Carlão pegou a japona, o dedo dele já entrou num buraco. Fomos tirar a roupa dele pra ver e não aparecia a marca do furo. Aí explicaram pra gente que, se for baioneta ou punhal, na água fecha. Aí passou e a única coisa que restou foi a homenagem a ele através de um samba. (BOTEZELLI e PEREIRA, 2000: 79)

A melodia tem pouca amplitude, não mais do que uma oitava, e andamento lento. Embora a temática do samba remeta à passionalização, com a ênfase no desencontro que é a perda do sambista, a compatibilização de melodia e letra tem também alguns elementos enunciativos, especialmente em relação à suspensão melódica, com grandes trechos “horizontais” ou que sugerem essa disposição. A passionalização se encontra na continuidade melódica e no prolongamento de vogais, especialmente nas sílabas tônicas anasaladas de “dormindo”, “sorrindo”, “bronze”, “um”.

O tema melódico geral, que terá as variações ao longo da música, é apresentado nos primeiros versos:

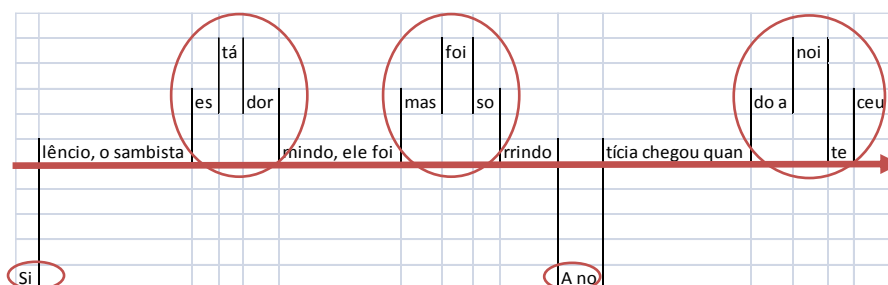


Figura 1: *Silêncio no Bexiga* (Trecho 1). Elaboração própria.

A melodia tem um caráter essencialmente horizontal, suspensivo e enunciativo, correspondendo ao chamado do compositor ao pedir o silêncio reverente ao sambista morto. A horizontalidade é quebrada por módulos oscilantes (“está dor-”, “mas foi so-” e “-do anoiteceu”), e os dois pontos de reforço grave (“Si”, que inicia a canção, e “A no-”). Esses dois pontos, além de contrapor as subidas melódicas dos módulos, serve também para estender a amplitude melódica, atenuando a entoação quase falada no eixo horizontal. Essa extensão reforça o efeito de disjunção característico do recurso de passionalização, enquanto a horizontalidade tem exatamente a função de constituir uma enunciação aos demais sambistas.

Nos versos seguintes, essa mesma estrutura se repete, em outro tom:

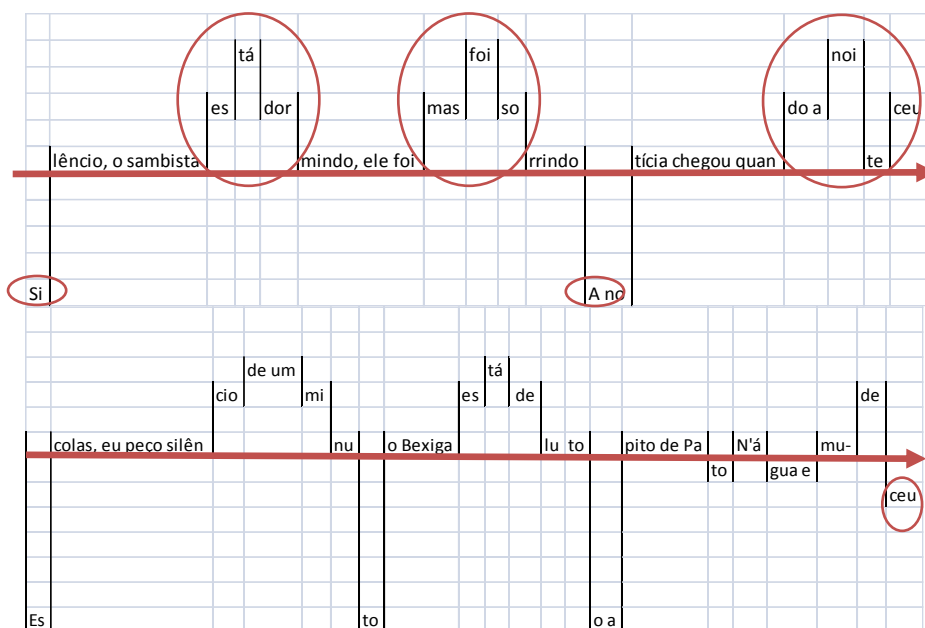


Figura 2: Silêncio no Bexiga (Trecho 2)

Mais uma vez, a condução é predominantemente horizontal, com as oscilações direcionadas ao agudo e os graves pontuando o percurso melódico. Aqui, porém, a horizontalidade é menos enfatizada do que no trecho anterior, conferindo uma continuidade melódica um pouco mais destacada. O trecho mais significativamente suspensivo é no início do verso, quando Geraldo Filme conclama: “Escolas, eu peço silêncio de um minuto”. O elemento de destaque surge ao final do último verso deste trecho, onde a última sílaba incide em uma nota mais grave do que o eixo horizontal predominante. Este ponto descolado quebra parcialmente a disposição horizontal, conferindo um aspecto descendente e resolutivo – “o apito de Pato N’Água emudeceu”.

Vale observar, neste trecho, uma das referências espaciais citadas na música: o Bexiga, que dá título ao samba, aparece no “eixo horizontal” da música. Trechos como esse, que Tatit (2004) denomina como de “desativação”, são propícios à figuração de “recados”: desta forma, o trecho se apresenta como se toda a comunidade do samba do bairro, e não apenas Filme, conclamasse as demais escolas ao minuto de silêncio.

A partir dessa fatalidade, Geraldo Filme extrai o que lhe parece um caso exemplar da situação a que são submetidos os sambistas e o samba na cidade: a partir do trecho seguinte, o samba passa à reflexão sobre o esquecimento imposto ao “sambista de rua”:

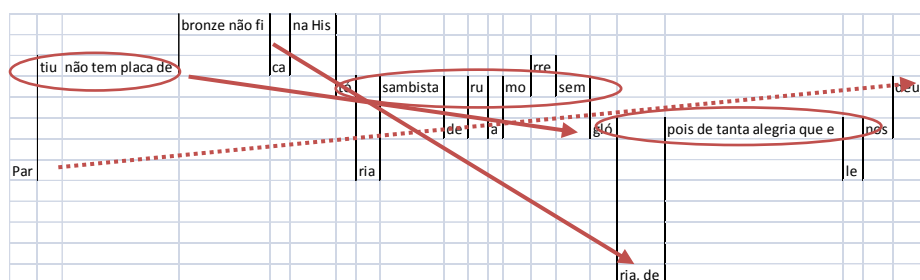


Figura 3: Silêncio no Bexiga (Trecho 3)

Este trecho corresponde à máxima expansão melódica da canção, alcançando a nota mais aguda em “bronze não fi-” e “na His-”, e a mais grave em “ria, de-”. Amplia-se também a variação de notas, e mesmo os trechos enunciativos não constituem um eixo horizontal tão claro quanto na estrofe anterior. Nos versos “partiu / não tem placa de bronze, não fica na História / sambista de rua morre sem glória” se verifica um movimento descendente, embora em um tom elevado (um dos mais agudos da música). Esse movimento, reforçado em diferentes pontos da melodia nesse trecho, trazem a música para o âmbito da introspecção passional (em lugar da enunciação dos trechos em suspensão), e indica o que parece ser, para o compositor, uma condição não apenas terminal (do sambista homenageado), mas perene (de qualquer outro sambista): o destino reservado a todos, por sua posição social, é não ter “placa de bronze” – isto é, não merecer o reconhecimento da sociedade, ou pelo menos de seus mandantes – e não ficar na História, não merecer lugar na memória coletiva da cidade, morrendo “sem glória” (anônimo, às escondidas, de forma desrespeitosa).

“Depois de tanta alegria que ele nos deu” é o verso em que se coloca um sutil movimento ascendente na melodia, transpondo-a para os versos finais. A sugestão de uma continuidade da música também pode ser associada com uma permanência do legado de Pato N’Água: a lembrança dessas alegrias permanecerá com quem delas se beneficiou, parece

ser o subtexto deste verso, no movimento melódico em que se coloca. O reconhecimento é necessário, e igualmente o é que se faça no tempo pretérito, pois ele motiva o protesto que marca este trecho, e principalmente o seguinte.

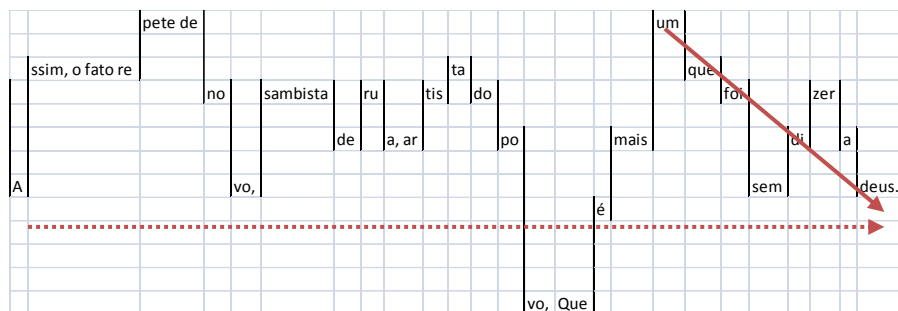


Figura 4: Silêncio no Bexiga (Trecho 3)

Neste último trecho, a linearidade cessa quase em definitivo, dando lugar inteiramente ao percurso melódico passional. Textualmente, a música tem seu clímax nos versos finais, ao ampliar o “sambista de rua” à condição de “artista do povo”, atribuindo a ambos a condenação social: “é mais um que foi sem dizer adeus”. Não se pretende, portanto, enfatizar o drama de Pato N’Água como uma tragédia individual: antes, é a confirmação de uma condição recorrente e familiar aos sambistas e “artistas do povo”.

Ao mesmo tempo que os desenhos descendentes melódicos predominam, há uma sutil estabilização entre o início e o final do trecho, incidentes na mesma nota e com alguns pontos de reforço. Esse eixo, embora não tão evidente quanto no início do samba, sustenta uma condição de continuidade: nas interpretações que Filme faz de sua composição, a música termina em “fade out” (a gravação vai reduzindo o volume até desaparecer) com a repetição do chamado inicial: “silêncio, silêncio...”. Com a retomada do tom inicial, a música propõe uma possível repetição cíclica, característica de um cortejo fúnebre, mas também de um desfile carnavalesco – e, vale a constatação, de uma passeata. Assim, a música presta homenagem a um dos nomes fundamentais na consolidação do carnaval paulistano, assegurando a possibilidade de retomada do samba por outros praticantes, ou a luta dos sambistas remanescentes pela conservação de sua prática cultural (o que se torna o empreendimento principal da obra de Filme).

A ênfase posta na condição “de rua” do sambista não pode ser subestimada. Muito da luta de sambistas como Pato N’Água, Geraldo Filme e seus companheiros foi para que se permitisse a prática do samba no espaço público – daí a organização e a reivindicação de um desfile carnavalesco reconhecido oficialmente pela cidade – e que esta prática pudesse ser preservada como uma manifestação coletiva e ampla. O predicativo “de rua” serviria para especificar o sambista, talvez em relação àquele músico profissional ou ao artista do rádio e disco, de modo a caracterizar uma prática que é coletiva e que busca a ampliação de seu âmbito de atuação. A prática do samba na rua opõe-se àquela estipulada pela indústria cultural, que presume uma relação unidirecional entre emissor (o artista do rádio e do disco) e receptor (ouvinte ou espectador), sem possibilidade de interferência no sentido oposto¹⁶. O processo de transmissão da cultura popular por meios como os ditados por essa indústria cultural tinham de fato o potencial de tornar passivos os elementos receptores, e isso foi por muito tempo considerado um modelo quase inescapável na sociedade moderna, mediada por esses recursos. Os sambistas “de rua”, entretanto, ao reafirmar o desejo de manter sua prática atrelada ao espaço público, enfatizam também o aspecto participativo e coautor de todos seus integrantes: basta observar que a importância atribuída a Pato N’Água não deriva de ser ele um compositor, o que não foi, mas de ser um intérprete ou condutor da interpretação coletiva das composições de outrem. Afirmam assim a *agência* do público, da parte receptora (não passiva), dos que não detêm a produção, mas nem por isso deixam de ressignificar permanentemente os sinais recebidos e os oferecer de volta. Afirmam o desejo de sair da condição, descrita por Plínio Marcos, de apenas “assistir ao jogo da arquibancada, sem nunca influir no resultado”. Afirmam-se, por fim, *usuários da cidade*, que querem a preservação de seus lugares como lugares de uso e de fruição, não apenas a imobilização dos espaços na forma dos monumentos.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Aroldo de. A cidade de São Paulo: estudos de geografia urbana por um grupo de geógrafos sob a direção de Aroldo de Azevedo. São Paulo: Companhia Editora Nacional, [1958]. Série Brasileira (série grande formato).
- BÓGUS, Lucia Maria Machado. "Urbanização e Metropolização: O Caso de São Paulo". In: BÓGUS, Lucia e WANDERLEY, L. E. (orgs.) A luta pela cidade de São Paulo. São Paulo: Cortez Editora, OBSUR, 1992, pp.29-51.
- BONDUKI, Nabil Georges. Origens da habitação social no Brasil: arquitetura moderna, lei do inquilinato e difusão da casa própria. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.
- BOTEZELLI, J. C. Pelão e PEREIRA, Arley. A Música Brasileira deste século por seus autores e intérpretes (v. 2). São Paulo: Sesc Serviço Social do Comércio, 2000.
- CALDAS, Waldenyr. Luz neon: canção e cultura na cidade. São Paulo: SESC/Studio Nobel, 1995.

¹⁶ Expressão cunhada por Adorno e Horkheimer (2002). Vide também Williams (2002) para uma discussão do conceito.

- CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: Artes de fazer. Petrópolis, Vozes, 1998.
- CHAUÍ, Marilena. Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CISCATI, Márcia Regina. Malandros da terra do trabalho: malandragem e boemia na cidade de São Paulo, 1930-1950. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2000.
- GROSTEIN, Marta Dora. A cidade clandestina: os ritos e os mitos; o papel da "irregularidade" na estruturação do espaço urbano no município de São Paulo, 1900-1987. Tese (Doutorado). São Paulo: FAU/USP, 1987.
- KOWARICK, Lúcio (org.). As lutas sociais e a cidade – São Paulo: passado e presente. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- KRAUSCHE, Valter Antonio. Música popular brasileira: da cultura de roda à música de massa. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- LANGENBUCH, R. A estruturação da grande São Paulo. Estudo de geografia urbana. Rio de Janeiro: Fundação IBGE, 1971.
- MORAES, Wilson Rodrigues. As Escolas de Samba de São Paulo (Capital). São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.
- NAPOLITANO, Marcos. "Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória pular brasileira (1959-1969)". Tese (Doutorado). São Paulo: FFLCH-USP, 1999.
- RAMOS, Caio Silveira. Sambexplicito – As vidas desvairadas de Germano Mathias. São Paulo: A Girafa, 2008.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. Metropolização. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 1972.
- ROLNIK, Raquel. A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo. São Paulo: Studio Nobel, 1997.
- SILVA, Marcos Virgílio da. São Paulo, 1946-1957: Representações da cidade na música popular. In: GITAHY, Maria Lucia Caira (org). Desenhando a cidade do século XX. Rio Claro: RiMa; São Paulo: Fapesp, 2005.
- SOMEKH Nadia e CAMPOS, Cândido Malta. A cidade que não pode parar: planos urbanísticos de São Paulo no século XX. São Paulo: Mackpesquisa, 2002.
- TATIT, Luiz. O século da canção. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- THOMPSON, E. P. A miséria da teoria, ou um planetário de erros. Uma crítica ao pensamento de Althusser. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- _____. Costumes em comum. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- VIRGÍLIO, Marcos. São Paulo, 1946-1957: Representações da cidade na música popular. São Paulo: Biblioteca 24x7, 2010.
- Discografia*
- ALVES, Carmélia e FILME, Geraldo. *Carnaval 1969: escolas de samba de São Paulo*. São Paulo: Chantecler, 1969.
- BARBOSA, Adoniran. *2 em 1 - Adoniran Barbosa*. São Paulo: EMI. 1 disco compacto: digital, estéreo. 583158 2. Ano: 2003.
- BARBOSA, Adoniran. *Documento Inédito*. São Paulo: Eldorado. 1 disco compacto: digital, estéreo. 935015. Ano: 1984.
- COSTA, Jorge. *Sambas sem mentira*. s/l: s/n. 12 faixas: digital, estéreo. Ano: [1968].
- DEMÔNIOS da Garoa. *Pafunça*. s/l: s/n. 12 faixas: digital, estéreo. Ano: 1959.
- DEMÔNIOS da Garoa. *Trem das 11*. São Paulo: Continental. 1 disco compacto: digital, estéreo. 903179209-2. Ano: 1964.
- DEMÔNIOS da Garoa. *Interpretam Adoniran Barbosa*. s/l: s/n. 14 faixas: digital, estéreo. Ano: 1974.
- FILME, Geraldo. *A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes*. São Paulo: SESC. 1 disco compacto: digital, estéreo. JCB-0709-013. Ano: 2000.
- FILME, Geraldo. *Geraldo Filme*. s/l: s/n. 12 faixas: digital, estéreo. Ano: 1980.
- MARCOS, Plínio (Acomp. Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro). *Plínio Marcos em Prosa e Samba, nas Quebradas do Mundaréu*. [São Paulo]: s/n. 12 faixas digitais: estéreo. Ano: 1974.
- MATHIAS, Germano. *20 Preferidas – Germano Mathias*. [São Paulo]: RGE/ Som Livre. 1 disco compacto: digital, estéreo. 0890-2. Ano: 1997.
- MATHIAS, Germano. *Ginga no Asfalto*. São Paulo: s/n. 13 faixas digitais: estéreo. Ano: 1962.
- MATHIAS, Germano. *O Catedrático do Samba*. São Paulo: Cantagalo. 12 faixas digitais: estéreo. Ano: 1968.
- VANZOLINI, Paulo. *Paulo Vanzolini Por Ele Mesmo*. São Paulo: Eldorado. 1 disco compacto: digital, estéreo. ELD-06-6042. Ano: 1980.
- Vários Artistas *Acerto de contas de Paulo Vanzolini*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino. 4 discos compactos: digital, estéreo. BF-541, BF-542, BF-543, BF-544. Ano: 2003.

Vários Artistas. *Onze Samba e Uma Capoeira*. São Paulo: Discos Marcus Pereira. 1 disco long playing: digital, estéreo. s/n.
Ano: 1994.