

# ASPECTOS DA MÚSICA POPULAR NA CIDADE DE SÃO PAULO NO INÍCIO DO SÉCULO XX

José Geraldo Vinci de Moraes

## Pequeno prelúdio

O período que compreende as últimas décadas do século XIX até os primeiros anos do século XX foi tomado por uma série de novas manifestações culturais e musicais em quase todo o mundo ocidental<sup>1</sup>. Próprias do universo urbano moderno, elas despontaram fundamentalmente no cotidiano das grandes e médias cidades em formação. Esse não foi um fenômeno social localizado ou historicamente restrito. Na cadência do crescimento dessas aglomerações urbanas, multiplicaram-se os espaços de lazer e entretenimento popular, inclusive aqueles cuja atividade central era a música.

No continente americano, já nos primeiros anos do século XX, a cultura musical, produzida e difundida pelos segmentos sociais mais pobres dos subúrbios, bairros portuários, guetos, morros e cortiços das grandes cidades – vivida de maneira desigual e diversificada –, gradativamente distanciou-se das tradições rurais, cada vez mais rarefeitas, e revelou-se de modo contagiante em novos gêneros musicais e coreográficos<sup>2</sup>. De forma fragmentária e variada, uma nova sonoridade urbana foi se compondo, improvisada nos possíveis espaços que se erguiam pelas cidades, produzindo uma autêntica polifonia de sons e ruídos.

Seguindo o ritmo geral, a cidade de São Paulo também passou por esse processo, acelerado pelo seu impressionante crescimento no período. Em termos genéricos, a historiografia define a década de 1870 como um momento determinante de transformação da cidade, pois nesses anos o pequeno centro urbano paulista, ainda limitado e fortemente marcado pelos aspectos rurais, deu significativo salto de crescimento com a expansão da rede ferroviária, em consonância com o desenvolvimento da produção cafeeira no interior da Província. Nas duas décadas seguintes, essa tendência acentuou-se, transformando radicalmente a cidade e seu modo de vida. O ritmo ininterrupto de desenvolvimento e crescimento demográfico, marcado, sobretudo, pela presença dos imigrantes, criou novas experiências sociais e culturais que iriam se confrontar com aquelas tradicionalmente

---

<sup>1</sup> Ver, a respeito, SCARNECHIA (1998) e HOBBSAWM (1990).

<sup>2</sup> De certa forma, essa é a trajetória do *jazz*, do *blues* urbano, do tango, da milonga, da rumba, da *habanera*, do samba e do choro.

presentes, compondo uma nova trilha sonora da cidade, mais afeita às práticas urbanas modernas.

### **Sonoridades urbanas em São Paulo**

Nesse contexto de transformações urbanas, os espaços de lazer e entretenimento vinculados à música se multiplicaram. Novos teatros, por exemplo, surgiram entre o último quartel do século XIX e início do XX, e a inauguração do Teatro Municipal em 1911 foi a grande expressão de tal processo. Nos espaços de entretenimento pago, a elite paulistana podia acompanhar a variedade de gêneros e formas da música profana, com a apresentação de companhias de óperas, operetas e zarzuelas, concertos e temporadas líricas, entre outros eventos. Além dos teatros, os elitizados cafés-concertos e as casas de instrumentos e partituras ofereciam os mais variados gêneros de música.

Já as músicas de caráter mais popular eram difundidas por uma incrível diversidade de meios. Os populares cafés-cantantes, circos e apresentações públicas de bandas, militares ou civis, eram a face um pouco mais institucionalizada, comercial e formal de difusão da música popular. Havia, entretanto, os espaços informais que atuavam de forma mais fragmentada, como as serenatas, pregões e festas populares. Nos pregões, por exemplo, a música estava sempre presente na boca e instrumentos (matracas, apitos, sinos, gaitas, violões e bandolins) dos vendedores ambulantes que abasteciam a cidade com os mais variados produtos. Desde as primeiras horas da manhã até o entardecer, verdureiros, fruteiros, peixeiros, sorveteiros, pequenos vendedores de doces, castanhas, batatas assadas, pizzas, vassouras, chinelos, balaios e outras quinquilharias inundavam a cidade de sons. A maioria deles era formada por imigrantes que utilizavam quadrinhas populares, músicas conhecidas e até trechos de óperas e operetas para chamar a atenção dos clientes. Mudavam o timbre da voz, a melodia ou o ritmo, tentando atrair o freguês para vender sua mercadoria. Esses sons ligados ao trabalho povoaram as ruas da cidade de maneira decisiva, marcando sua memória.

Apesar do rápido crescimento urbano, as festas populares religiosas e profanas permaneceram como espaços importantes de criação e difusão da música popular, até pelo menos os anos de 1930. Essa característica básica relacionada à música manteve-se nas festas do calendário católico (como as de São Gonçalo, Santa Cruz etc.), mas a maioria se modificou, tornando-se cada vez mais profanas. Nesse novo contexto, as festas de caráter urbano e as dos imigrantes ganharam mais espaço e importância. Assim, se no final da

primeira década do século XX as grandiosas procissões e a festa do Divino já eram raras, as comemorações dos imigrantes italianos, como as festas da Achiropita, San Genaro e San Vito – nas quais bandas, conjuntos e cantores apresentavam as músicas de seus países –, já estavam incorporadas ao cotidiano da cidade e ao calendário dos paulistanos.

Uma das festividades que manteve característica original de meio de produção e divulgação da música popular foi a festa de Pirapora do Bom Jesus, provavelmente por se situar na pequena cidade do mesmo nome, às margens do rio Tietê. Realizada no início de agosto em comemoração ao seu padroeiro, a festa mantinha profundos vínculos culturais e musicais com a Capital e era muito freqüentada pela população paulistana. Para a população negra da cidade de São Paulo, basicamente de origem rural recente, a festa de Pirapora era um espaço fundamental, pois nela, após os cultos e procissões, ocorriam os batuques e desafios. Geralmente os negros ficavam alojados em barracões distantes do centro, e após o culto religioso realizavam as batucadas comandadas pelo bumbão. Por tais razões, essas rodas de samba ficaram conhecidas como samba de Pirapora, samba de bumbo ou samba-rural paulista (ANDRADE, 1937). A música feita em Pirapora marcou fortemente o samba paulistano, que assumiu sua face urbana nos cordões carnavalescos.

Os cordões, ao lado dos corsos da avenida Paulista e do Brás, eram a novidade dos festejos de rua do paulistano, e, no início da segunda década, essas formas de brincar o carnaval já faziam parte do cotidiano da cidade. O curso da avenida Paulista, considerado o carnaval da elite paulistana, era feito apenas de carro e com batalhas de confetes e serpentinas; a música era incidental e a participação popular, restrita. Já o curso do Brás reunia todo tipo de gente e tinha bem menos automóveis, que disputavam os espaços das ruas com as carroças e com a grande maioria do povo a pé. A maioria dos participantes era de imigrantes; havia menos riqueza e lustro na decoração das ruas e nas fantasias, mas havia maior participação da população e brincadeiras e músicas variadas. Eram os cordões carnavalescos, porém, que compunham o carnaval popular.

Os primeiros cordões apareceram na década de 1910, nos bairros de maior incidência de população negra, como Barra Funda, Bexiga e Liberdade, sempre baseados nos núcleos de família e círculos de vizinhança. Os precursores foram o Grupo Carnavalesco Barra Funda, mais conhecido na época como Camisa Verde e Branco<sup>3</sup>, fundado em 1914, e o Campos

---

<sup>3</sup> - O Grupo Carnavalesco Barra Funda recebeu esse apelido porque em seu primeiro desfile os componentes saíram vestidos com camisas verdes e calças brancas. Não confundir com a atual escola de samba paulistana Camisa Verde.

Elíseos, que surgiu no ano seguinte. Nos anos 20, apareceram o Flor da Mocidade (Barra Funda), Desprezados (Campos Elíseos) e o Vai-Vai (Bexiga) que, já na virada da década, tornou-se o maior rival e concorrente do Barra Funda. Os cordões tinham pelo menos três peculiaridades: 1) A utilização dos conjuntos de choros, isto é, pequenos conjuntos instrumentais de cordas e sopros que existiam em profusão pela cidade, cuja função era acompanhar as músicas nos cortejos e paradas. O Choro do Barra Funda, por exemplo, tinha, em 1914, "6 violões, 6 ou 7 cavaquinhos, saxofone e clarinete"<sup>4</sup>. 2) O ritmo de marcha-sambada: apesar da dificuldade em defini-lo, para os sambistas do período ele caracterizava o samba paulistano e era composto por polirritmia percussiva sobre uma base de marcha. De maneira mais simples, Geraldo Filme diz que era "bataque no ritmo e marcha na boca"<sup>5</sup>. 3) O bumbão de Pirapora: um grande surdo de som mais abafado (alguns também o denominavam, de modo confuso, de zabumba). Esse bumbo era o instrumento que determinava e marcava o ritmo nas festas de Bom Jesus de Pirapora e que, mais tarde, foi incorporado pelo samba urbano da Capital.

Os cortejos e desfiles das agremiações eram inicialmente circunscritos aos seus bairros de origem e aos contíguos. Durante a década de 1920, eles ultrapassaram esses limites e alcançaram regiões mais centrais da cidade, como as avenidas Angélica, Paulista, Brigadeiro Luís Antônio, São João e centro antigo. As músicas tocadas por tais grupos eram originais e compostas de maneira individual ou coletiva; não havia a ilusão e o objetivo de reproduzi-las comercialmente.

### **Cultura/música rural e urbana paulistana**

No Brasil, nas primeiras décadas do século XX, os debates sobre a relevância da cultura/música rural e seu papel marcante na construção da cultura nacional ocuparam a maior parte de nossos intelectuais e artistas, principalmente dos modernistas. Elas eram encaradas como parte das mais "autênticas tradições folclóricas" e, portanto, expressões das mais puras referências da "cultura nacional" e do homem brasileiro. Essa interpretação revelava os sentimentos ambíguos de nossos autores e compositores com relação à cultura popular, pois, se designava uma atitude de redescoberta do país, e estava, portanto, integrada ao projeto modernista, ao mesmo tempo ela se constituía na tradição passadista que queriam combater. Com relação

---

<sup>4</sup> Depoimento de Zezinho da Casa Verde, arquivo oral do MIS-SP, e de Alcides Marcondes (MORAIS, 1978, p. 24).

<sup>5</sup> Depoimento de Geraldo Filme no "Programa Ensaio", TV Cultura de São Paulo.

à música, buscava-se uma “brasilidade modernista” que significava estabelecer íntimas relações entre o passado e o folclore com as linguagens européias mais contemporâneas. Assim, o “tradicional”, o folclore e o “popular” foram gradativamente ocupando espaço na “modernidade” e nas preocupações dos modernistas brasileiros, sobretudo dos músicos, tornando-se um dos pontos principais do seu programa inovador. Contudo, escapando aos padrões convencionais esperados tanto pela intelectualidade modernista como pelos mais tradicionais, as referências rurais em São Paulo preservaram-se de modo bastante variado, pois sofriam transformações e, muitas vezes, misturando-se com as novidades urbanas, produziam algo diferenciado e inovador, distante, portanto, dos modelos colocados pela intelectualidade. Apontando para uma perspectiva diferente da mera preservação da cultura rural, as tensões e convergências entre as culturas populares rurais e urbanas estabeleceram na cidade uma nova combinação social e cultural. Combinação bastante aceita pela população pobre dos grandes centros, e que o mercado fonográfico e radiofônico em expansão soube captar bem.

Em São Paulo, nas décadas de 1910 e 1920, já havia certa divulgação da “cultura sertaneja”. No cenário musical, Marcelo Tupinambá, por exemplo, era relativamente reconhecido na cidade, ao menos por um certo tipo de público, por suas composições de “gênero de melodia cabocla” e atividades no teatro. Mas foi Cornélio Pires quem começou de fato a divulgar e popularizar as manifestações caipiras pela cidade. Apesar da boa presença e iniciativas dos dois compositores, a denominada música sertaneja somente ganhou grande impulso em São Paulo entre o final dos anos 20 e a década de 1930. Naquele período, as atividades desenvolvidas por Cornélio Pires tornaram-se incessantes e marcantes no cenário da cultura popular paulistana. Em 1929, ele criou a “Turma Caipira Cornélio Pires”, composta por vários cantores e duplas caipiras, tais como Sorocabinha, Mandi, Arlindo Santana, Zico Dias, entre outros. Nesse mesmo ano, Cornélio Pires tomou uma atitude inusitada no cenário fonográfico brasileiro. Como as empresas resistiam à gravação da música caipira por razões de ordem comercial, ele mesmo financiou o estúdio e a prensagem, pela Colúmbia, de cinco discos com tiragem de cinco mil cada. A série de discos “independentes”, realizada pela “Turma Caipira Cornélio Pires”, foi vendida de mão em mão exclusivamente nas suas apresentações pelo interior e Capital. Das duplas trazidas a São Paulo para apresentações e gravações, a que obteve resultado considerável, alcançando certo reconhecimento, foi a de Mandi (Manuel Rodrigues Lourenço) e Sorocabinha (Olegário José Godói). O êxito da série caipira de Cornélio, gravada na Colúmbia, estimulou o interesse das

gravadoras concorrentes. Por isso, a RCA Victor criou a "Turma Caipira da Victor", convidando Manuel Rodrigues Lourenço, o Mandi, para organizá-la.

Diante dos êxitos evidentes da "cultura caipira" na incipiente estrutura de comunicação, as emissoras de rádio na cidade passaram a criar alguns programas nessa linha. No transcorrer da década de 1930, a maioria delas já mantinha em sua programação algum tipo de "programa sertanejo", com apresentações que variavam de esquetes humorísticos à música sertaneja. Programas como "Nhô Totico", "Arraial da Curva Torta" e "Serra da Mantiqueira" faziam sucesso nas rádios paulistanas. Um fator determinante para a expansão e sucesso dos discos, programas e artistas caipiras foi o crescimento da população migrante, que se deslocava em busca de vida melhor na maior metrópole industrial da nação. Originários da zona rural, os migrantes já representam fluxo maior que o de imigrantes nos anos 30. Esses novos desenraizados foram decisivos na formação e ampliação do público e do mercado consumidor de música sertaneja na Capital paulista, pois, muito provavelmente, identificavam-se com essa cultura/música que tratava do universo rural. Diante do crescimento da capacidade de recepção, as duplas caipiras, os cantores e programas sertanejos, raros na cidade até o início dos anos 30, ampliaram seus espaços, multiplicando-se de maneira surpreendente, invadindo rádios, gravadoras e, conseqüentemente, o cotidiano dos segmentos mais pobres da cidade, cuja origem cultural era bastante variada. Na esteira dessa "agitação caipira", despontaram artistas que transgrediriam os limites locais e regionais, alcançando reconhecimento nacional, como Raul Torres e a dupla Alvarenga e Ranchinho. Somente em 1943, porém, impulsionada pelo binômio rádio/disco, surgiria a primeira "dupla caipira" conhecida nacionalmente, e que apresentava as características (ou estereótipo) que consagrariam todas: Tonico e Tinoco<sup>6</sup>.

Além da expansão e da relativa moda sertaneja/caipira, são profundamente significativas as novas relações e intersecções que começavam a se estabelecer com outros segmentos culturais na cidade. Na realidade, poucas cidades tiveram a oportunidade de realizar essa troca de experiências culturais em dimensões tão relevantes. Numa cidade povoada de estrangeiros de diversas origens, sobretudo italianos, a música sertaneja encontrou em muitos deles a disposição afetiva e musical para participar de sua composição e difusão. Os primeiros cruzamentos entre a música popular

---

<sup>6</sup> Descobertos no programa do capitão Furtado, "Arraial da Curva Torta", os irmãos Pérez (João Salvador Pérez, nascido em São Manuel, em 1919, e falecido em 1994, e José Pérez, nascido em Botucatu, em 1920) foram batizados com seus novos nomes pelo apresentador, respectivamente Tonico e Tinoco, iniciando uma carreira vitoriosa na vendagem de discos durante décadas.

sertaneja e as referências italianas foram estabelecidas por Roque Ricciardi, o Paraguassu. Seguiram posteriormente nessa mesma linha inúmeros italianos e descendentes, como Astenori Marigliani e Giuseppe Rielli<sup>7</sup>. Dessa forma, ao permitir relações e contatos entre a cultura popular italiana e a caipira, São Paulo construía incessantemente sua vocação de grande palco de misturas e cruzamentos das culturas populares urbanas, revelando e dando escoamento ao intenso cosmopolitismo informal existente nos bairros, casas e ruas da cidade.

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

Assim, pode-se afirmar que os anos 30 foram determinantes para a formação daquilo que se denomina hoje de “música sertaneja”. Naquela época, certos traços da cultura caipira tradicional começaram a ser popularizados pelos meios de divulgação de massa, adquirindo, aos poucos, tons mais urbanos. No início, os produtores e divulgadores da música caipira eram exclusivamente pessoas vindas do interior, que cantavam as modas de viola em duplas e com tom anasalado sobre intervalos de terça, características das “duplas caipiras” até hoje. Na passagem das décadas de 1930 para a de 40, a música sertaneja, já estabelecida como um fenômeno dos meios de comunicação eletrônicos, começou a ser feita por artistas das mais variadas procedências, até mesmo por estrangeiros então residentes na Capital.

Sérgio Buarque de Holanda salientava que o desenvolvimento da urbanização “não resulta unicamente do crescimento das cidades, mas também do crescimento dos meios de comunicação [que], atraindo vastas áreas rurais para a esfera da influência das cidades, ia acarretar um desequilíbrio social, cujos efeitos permanecem vivos ainda hoje” (HOLANDA, 1975, p. 105). Na realidade, os desequilíbrios ocasionados pelo vínculo entre urbanização e meios de comunicação criaram novas relações afetivas,

---

<sup>7</sup> O capitão Barduíno nasceu em São Paulo, 1904. José Rielli, nascido na Itália em 1885, chegou ao Brasil em 1891.

mercados consumidores e produziram e/ou metamorfosearam uma cultura rural/sertaneja cujos efeitos ainda estão vivos. O quadro social e cultural nesse período foi de maneira geral caracterizado por desequilíbrios de toda ordem (política, social, cultural, tecnológica etc.). Em primeiro lugar, a população interiorana de diversas origens crescia na Capital pelo aumento do fluxo migratório. Ao mesmo tempo, para atingir esse mercado em crescimento, os meios de comunicação divulgavam a música sertaneja com bastante entusiasmo, ampliando a audiência, o público e seus consumidores, e obrigando à relativa profissionalização dos artistas. Além disso, a cidade transformava-se rapidamente, deixando um certo ar saudosista vagando, tornando-se fonte de inspiração para esse tipo de gênero. Finalmente, as referências rurais (geralmente também saudosistas de um "tempo melhor") ainda estavam presentes no imaginário popular, porém cada vez mais rarefeitas ou então readaptadas ao universo urbano paulistano. E a música sertaneja parece ter sido um veículo excepcional para dar vazão a essas referências e, principalmente, para realizar as transições e intersecções entre os universos rural e urbano.

Desse modo, é possível perceber que as transformações não ocorriam somente no campo da música sertaneja. Na realidade, a cidade de São Paulo passava nos anos 30 por novo fluxo de transformações que colocou a "antiga metrópole do café" esquecida no passado. A "velha" cidade rapidamente se degradou ou foi parcialmente destruída para dar lugar a outra, com uma nova face. A cidade redefinia os caminhos de seu futuro. Mas os custos para erguer essa outra cidade não foram pequenos, e não tardaram a aparecer as mais profundas contradições. Gradativamente sedimentou-se no imaginário dos paulistanos dos anos 30 a noção da cidade que não pára de transformar-se, fugindo do olhar e da vida de seus habitantes, rejuvenescendo "eternamente".

Os impactos gerais da cidade que não pára e as mudanças provocadas pelo novo cenário cultural, fundado nos valores urbanos e na tecnologia, tiveram um caráter bem peculiar, principalmente no processo de diversificação e circulação das novas culturas populares urbanas e nos meios de produção e difusão de massa. De maneira geral, as alterações da realidade histórico-cultural foram bastante ambíguas, sobretudo na música popular, como vimos especificamente com a música sertaneja. De um lado, a imposição de modelos e modas, restrições e orientações, massificação e fragmentação, tornava-se regra e apontava para a mercantilização e o consumo rápido e uniformizado da nova cultura popular urbana. De outro lado, a formulação de novas temáticas e sensibilidades musicais, a profissionalização dos artistas populares, a possibilidade de realização artística nos diversos campos e meios de difusão e a expansão da difusão



cultural favoreciam a diversificação e multiplicação de uma rica cultura popular urbana ainda em construção. Esse processo repleto de contradições e ambigüidades foi muito bem captado nos anos 30 pela radiofonia paulistana (MORAES, 2000b). Circulando por essa trilha inusitada e cheia de dissonâncias e ritmos diversos, as formas de produção e difusão da música popular em São Paulo foram se erguendo e se expandindo.

### **Chorões e instrumentistas**

No cenário da música instrumental e de acompanhamento, a profissionalização artística ainda era muito precária, mesmo com o desenvolvimento das indústrias radiofônicas e gravadoras. Geralmente, os novos meios de produção e difusão estavam mais interessados nos cantores e intérpretes, pois esses eram os únicos que atingiam sucesso, dando retorno comercial às diversas empresas que viviam em função da música e dos espetáculos (gravadoras, rádios, editoras etc.). Por isso, os instrumentistas exerciam, quase que obrigatoriamente, outras profissões que lhes garantissem a sobrevivência. Geralmente, esses músicos, como João D. Carrasqueira, Antônio D'Áurea, Barão etc., eram modestos funcionários públicos, pequenos artesãos, comerciantes e trabalhadores da indústria, que somente à noite transformavam-se em exímios músicos populares de bandas, cinemas, teatros e das rodas de choro<sup>8</sup>.

Nas grandes cidades, de modo geral, os instrumentistas de choro tiveram importância especial no desenvolvimento da música popular urbana. A complexidade de suas harmonias e modulações, as dificuldades rítmicas, os improvisos e sua original formação instrumental tornavam o choro uma espécie de música popular de câmara, tocada em boa parte por instrumentistas habilidosos. Dessa forma, o músico de choro tinha que conhecer as técnicas de seus instrumentos e as diversas sonoridades que circulavam, fosse através do autodidatismo, da prática diária ou do estudo sistemático formal. Barão revela de maneira clara tal situação, ao afirmar que "o choro é uma arte difícil; não é qualquer um que pode tocá-lo; é preciso estudar uns 10 anos. É preciso ter 'bossa', domínio técnico e sentimento"<sup>9</sup>.

Músicos de boa capacidade técnica, capazes de improvisar, solar e acompanhar com igual competência, esses artistas exerciam atividades musicais bastante variadas, transitando social e culturalmente por diversos espaços e universos. Apesar do crescimento das atividades profissionais

---

<sup>8</sup> Depoimentos de Antônio D'Áurea, Antônio Rago, Barão e João D. Carrasqueira, arquivo oral do MIS-SP.

<sup>9</sup> Depoimento de Barão, arquivo oral do MIS-SP.

remuneradas, eles continuavam participando de encontros informais nas tradicionais rodas de choro, que geralmente ocorriam nas residências dos chorões ou aficionados. Esses espaços eram fundamentais para os chorões e músicos, pois se tornaram autênticas "escolas populares" e local de permanente exercício musical autodidata, fato decisivo para os instrumentistas sem formação escolar musical. No início da década de 30, essas rodas de choro ocorriam em bairros como a Mooca, Lapa, Bom Retiro, Bexiga, Ponte Pequena, Barra Funda e até no "longínquo" Santo Amaro. Elas resistiam e multiplicavam-se, pois eram núcleos de trocas e encontros sociais e culturais fundamentais para a existência do choro, dos músicos e instrumentistas. Por isso é que Antônio D'Áurea afirma de modo bastante marcante e incisivo que "o chorão precisa de ambiente para tocar e se desenvolver; sem ambiente para escutar e tocar o músico não pode se desenvolver"<sup>10</sup>. Com a diminuição dessas atividades nos anos seguintes, os encontros e o choro quase desapareceram do cenário musical paulistano, mantendo-se vivo apenas entre os aficionados e músicos de boa capacidade técnica.

Para sobreviver das atividades musicais ou simplesmente reforçar o orçamento doméstico, os chorões tocavam os vários gêneros musicais que sua capacidade e conhecimento permitiam. João Carrasqueira, por exemplo, foi um flautista de formação e vida profissional bastante eclética, que trafegou entre o popular e o erudito. Nas emissoras em que trabalhou (Rádio Educadora, Cruzeiro do Sul e Kosmos), ganhava salário sempre inferior ao do emprego que mantinha na ferrovia. Em 1939, ele foi para a Record tocar no Regional do Armandinho e na orquestra da Rádio, onde ganhou de Raul Torres o apelido de "canarinho da Lapa". O violonista Antônio Rago foi um desses músicos nascidos no ambiente musical popular e informal e que teve o desenvolvimento de sua carreira vinculado às atividades profissionais das emissoras de rádio e dos espetáculos (RAGO, 1986). Ele iniciou suas atividades tocando em bailes e conjuntos de circos, e mais tarde tocou nas rádios Record, São Paulo e Cruzeiro do Sul, antes de transferir-se para a Tupi a convite do líder do Regional, Zezinho do banjo. Antônio Rago tornou-se, portanto, o protótipo do músico eclético ou, como ele mesmo diz, "um autêntico quebra-galho", presença obrigatória e permanente nas gravadoras e emissoras de rádio. Esses instrumentistas acompanhavam qualquer ritmo ou cantor, transitando da música italiana ao tango, passando pelo samba e pelo choro.

Os bons instrumentistas gerados nesses encontros informais ocuparam paulatinamente os inúmeros espaços de entretenimento pagos que

---

<sup>10</sup> Depoimento de Antônio D'Áurea, arquivo oral do MIS-SP.

se multiplicavam por São Paulo. Se nas décadas anteriores eles se encontravam nas salas de cinema, teatros e circos, a partir dos anos 30 começaram a se deslocar para atividades mais profissionais – gravadoras, orquestras de rádio e conjuntos que acompanhavam os intérpretes mais famosos, posteriormente conhecidos nas rádios e gravadoras como regionais.

É possível perceber, então, como esses músicos permaneceram durante toda a década de 1930 em situação repleta de ambigüidades. De um lado, não se desvincularam daquilo que Antônio D'Áurea chamou de "ambiente para tocar e se desenvolver"<sup>11</sup>, realidade que encontravam nas reuniões informais das rodas de choro, nas festas e nos bailes, onde tinham o prazer de tocar e a possibilidade de desenvolver sua prática. Por outro lado, eram requisitados e empurrados para o universo das gravadoras e da radiofonia, o que eles também não deixavam de desejar. Esse novo ambiente musical necessitava de músicos competentes para os quadros permanentes de suas orquestras e regionais, para acompanhar as grandes estrelas que vendiam músicas e discos. Tais músicos, na maioria incógnitos, além de transitar entre o universo da cultura da elite e o da cultura popular urbana, circulavam permanentemente entre ambientes privados e públicos, informais e formais, amadores e profissionais, lúdico-prazerosos e sistemáticos, desregrados (da boêmia) e regrados (dos estudos e gravações), constituindo-se em autênticos intermediários culturais (VOVELLE, 1987).

### **O samba paulistano e sua nova face**

A realidade do carnaval popular e do samba na cidade de São Paulo nos anos 1930, momento crucial de transformações culturais, foi bastante ambígua. Era a época da consolidação do notável processo iniciado em meados da década de 1910<sup>12</sup> com os cordões carnavalescos<sup>13</sup>, que se multiplicaram pelos bairros<sup>14</sup>, evidenciando o amadurecimento de uma cultura popular urbana existente na cidade desde o início do século XX. Todavia, seguindo o mesmo ritmo da "metrópole do café", rapidamente esse universo quase desapareceu por completo na passagem dos anos 40/50.

---

<sup>11</sup> Depoimento de Antônio D'Áurea, arquivo oral do MIS-SP.

<sup>12</sup> Sobre o assunto, ver MORAES (1997).

<sup>13</sup> O cordão precursor foi o "Grupo Carnavalesco Barra Funda" (consagrado com o apelido de Camisa Verde e Branco), fundado em 1914, seguido pelo "Campos Elíseos", que surgiu no ano seguinte.

<sup>14</sup> Geraldino, na Barra Funda; Esmeraldino, na Pompéia; Marujos Paulistas, no Cambuci; As Caprichosas, na Casa Verde; Mocidade Lavapés e Baianas Paulistas, no Lavapés; e Caveira de Ouro, em Pinheiros.

A consequência imediata do crescimento e reprodução dos cordões ao longo dos anos 30 foi o desenvolvimento de atividades musicais que não estavam restritas ao período propriamente carnavalesco, como os bailes mensais e semanais. A música tocada nessas ocasiões festivas variava entre as composições próprias dos cordões e as canções de sucesso dos discos e das rádios. Essa febre de salões de baile expandiu-se pela cidade<sup>15</sup>, alcançando a população negra de maneira geral e não apenas aquela parcela agrupada nos cordões. Esses “salões da raça” gradativamente tornaram-se mais um espaço de lazer e experiências culturais e sociais dos negros.

As reuniões de samba mantinham-se também nas ruas e em locais de tradicional concentração negra. Em 1937, no largo da Banana, na Barra Funda, ainda persistia um velho núcleo de sambistas e jogadores de tiririca. Na mesma época, nas praças da Sé, do Patriarca e do Correio, os negros continuavam a se reunir para cantar, sambar e jogar tiririca. De forma totalmente informal e sem qualquer instrumento, eles batucavam nas latas de lixo, caixas de engraxate e palmas das mãos<sup>16</sup>. Em 1941, ainda era possível identificar resquícios dessas reuniões nas batucadas e cantorias dos engraxates que, à semelhança dos velhos batuqueiros e capoeiristas, usavam as caixas, latas e palmas das mãos como instrumentos. Nesse ano, o jornalista Túlio de Lemos recolheu material raro e de inestimável valor para a história da cultura popular urbana da cidade:

"Batendo-se-lhe na superfície lisa [da caixa, o engraxate] emitirá um som relativo ao dos bambas, som que uma habilidosa pressão das mãos do tocador modificará para mais claro ou mais escuro [...]. Enfim, todos os apetrechos de trabalho dos engraxates, em contato com a musicalidade desses trabalhadores humildes, são elevados à condição de instrumentos de música" (LEMOS, 1941).

O crescimento dos cordões, os salões de baile e a permanência do samba nas ruas e bairros acabaram produzindo também certo aquecimento e excitação no período carnavalesco. O poder municipal, em busca de maior popularidade, e as jovens emissoras radiofônicas, em busca de audiência, começaram a promover desfiles e concursos no carnaval paulistano. A Prefeitura estabeleceu no início da década de 1930 um concurso de músicas

---

<sup>15</sup> Nos anos 20, de maneira geral, houve um evidente crescimento de salões e escolas de dança popular na cidade. Ver SEVCENKO (1992, p. 89-92).

<sup>16</sup> Depoimentos de Geraldo Filme e Pé Rachado, arquivo oral do MIS-SP.

e marchas carnavalescas, nos moldes dos eventos cariocas<sup>17</sup>. Entre 1934 e 1936, o prefeito Fábio Prado promoveu os primeiros concursos carnavalescos, oferecendo certa estrutura, premiação em dinheiro e taças aos cordões vencedores<sup>18</sup>. Contudo, com a falta de incentivo permanente da Prefeitura, os concursos foram assumidos informalmente por algumas emissoras de rádio. Sem qualquer sentido uniformizador, várias emissoras, como a Record, Kosmos e Cruzeiro do Sul, promoviam seus próprios concursos. No final dos anos 30, a indústria de bebidas Antártica começou a promover concursos no Parque Antártica, no bairro da Água Branca, instituindo ali a "Cidade da Folia". Os prêmios em dinheiro atraíram os grupos carnavalescos e, com o tempo, o espaço tornou-se o principal centro de atividades do carnaval paulistano.

A sobreposição e a informalidade dos concursos produziram diversos desfiles e, principalmente, vários vencedores em um mesmo ano. Como as fontes dessa cultura popular estão baseadas quase que exclusivamente na lembrança dos sambistas (a imprensa escrita não dava muito valor aos desfiles e concursos, e raramente registrava os eventos), as informações são parciais e, às vezes, operam uma verdadeira seleção de memória do evento. Tais circunstâncias tornam muito difícil a tarefa de determinar uma genealogia exata dos vencedores dos carnavais paulistanos. Entretanto, quando são lembradas algumas características gerais das apresentações e sambas da época, as opiniões são convergentes, quase unânimes: os aspectos lúdico e divertido dos desfiles destacam-se nas reminiscências dos sambistas da velha guarda.

Nesse contexto de expansão, as contradições e ambigüidades não tardaram a se revelar. Se, de um lado, a incipiente organização do carnaval significou apoio, destaque e dinheiro às estruturas amadoras dos cordões, de outro impôs certas padronizações, subtraindo-lhes o caráter informal e local. Foi nesse intenso quadro de transformações que surgiram as primeiras escolas de samba paulistanas.

---

<sup>17</sup> Em 1932, a Comissão de Divertimentos Públicos instituiu o primeiro concurso. Ari Barroso, na época vivendo em São Paulo, participou com a marchinha "Paulistinha querida" (CABRAL, 1993, p. 156). Em 1935, o vencedor do concurso foi o samba "Dona Boa", do estrepante Adoniran Barbosa em parceria com J. Imberê, no qual faz referência aos cordões carnavalescos de São Paulo: "Dona Boa, Dona Boa, vem pro cordão, e não fica assim à toa".

<sup>18</sup> Esses desfiles oficiais ocorreram entre as ruas Libero Badaró e São Bento e chegaram a reunir 46 grupos.

Em 1937 começou a desfilar a primeira escola de samba paulistana organizada e com atividades permanentes<sup>19</sup>, a Escola de Samba Lavapés. Liderada por madrinha Eunice<sup>20</sup>, a Lavapés foi a primeira a usar as referências das escolas de samba cariocas. Assim, em vez de se apresentar ao som e ritmo da marcha-sambada, a Escola tocava e dançava as marchas carnavalescas de forte acento carioca e não havia mais espaço para os choros. Além disso, os sambistas mestre-sala e porta-bandeira ocuparam o lugar de destaque dos balizas, e as vestes da Escola tornaram-se mais elaboradas. Com apenas três anos de existência, a Lavapés tornou-se a grande força do carnaval paulistano, saindo vitoriosa em diversos concursos. Na esteira do sucesso da Lavapés, surgiram outras escolas paulistanas entre o final da década de 1930 e o início dos anos 40: Rosas Negras, Brinco de Ouro e Brasil Moreno, entre outras.

A emergência das escolas de samba no final dos anos 30 revelou que os tradicionais cordões paulistanos cediam seu espaço como protagonistas da música/cultura popular negra. Apesar de sua permanência e convivência com as escolas de samba durante a década de 1940, eles perderam o papel de destaque e referência no quadro das culturas populares paulistanas. Ou seja, o carnaval e o samba urbano com características específicas de São Paulo se esvaíam, tendendo a se tornar uma cultura regional perdida na memória da cidade<sup>21</sup>.

A instável base de sustentação sociocultural da população negra – que diminuía em São Paulo – e o confronto com outras experiências culturais existentes na cidade dificultaram a permanência de suas manifestações regionais, obstruindo a integração e a conquista de um espaço social e cultural mais sólido na cidade. Gradativamente, a forte penetração do criativo samba e das músicas do carnaval carioca, impulsionados pela indústria do rádio e do disco, encontrou em São Paulo um ambiente propício para germinar e se expandir. O samba paulistano não sobreviveu, nem conseguiu transformar suas tradições no novo espaço urbano, que se redefinia; tampouco ingressou nos meios de comunicação, num momento em que o

---

<sup>19</sup> Na realidade, a precursora, mas de vida muito efêmera, foi a Escola de Samba Primeira de São Paulo, criada em 1936 por Elpídio Faria.

<sup>20</sup> Ainda em 1936, madrinha Eunice e seu marido, o filho de italianos Francisco Papa, organizaram no Lavapés o bloco Baianas Paulistas, composto por cerca de 20 mulheres, dando origem à Escola.

<sup>21</sup> Anunciando a decadência do samba e cordões paulistanos, os choros já haviam perdido importância e quase desaparecido no final da década de 1930. No mesmo período, o tradicional bumbão de Pirapora já não existia, e o som e ritmo da marcha-sambada eram esquecidos. Para Mário de Andrade (1975), mais preocupado com as raízes do samba rural paulista, tais características já haviam se perdido desde o começo dos anos 30.

samba urbano carioca ocupava e consolidava com muita força seu espaço na radiofonia nacional, impondo-se como padrão nacional. A produção musical da então Capital da República tornava-se referência para os sambistas e carnavalescos de todo o país, homogeneizando as composições e formas musicais. Esse fato colaborou para que o samba paulistano perdesse ainda mais espaço, levando-o ao retraimento, estabelecendo restrições às comunidades de sambistas de São Paulo, enfraquecendo-o como realidade cultural numa cidade em vertiginoso processo de crescimento.

### **Pequena coda**

Esse rápido painel de parte da cultura musical de São Paulo procurou revelar que, desde o começo do século XX, um notável quadro de manifestações musicais circulava em diversas direções pela cidade. E essas culturas populares relacionavam-se de inúmeras maneiras entre si e com as culturas formais, interagindo, resistindo, submetendo-se etc. A música popular urbana na cidade emergiu dessa série de misturas e conflitos, e permitiu o surgimento e ascensão de vários artistas populares, que ganharam novos espaços de difusão e profissionalização, participando de algum modo do processo de construção dos modernos gêneros musicais urbanos. São Paulo, portanto, não era um “vazio musical”, como os estereótipos fazem crer<sup>22</sup>. As análises e compreensões restritivas da realidade histórica e cultural impediram que a música popular produzida e difundida na cidade fosse revelada e compreendida nas suas especificidades e complexidades.

Os anos trinta foram fundamentais para a construção do que denominamos hoje, genericamente, de música popular brasileira, e São Paulo, bem ou mal, esteve presente nesse processo. O quadro histórico pluralizado das primeiras décadas do século XX criou especificidades que ainda precisam ser pesquisadas. No entanto, a história cultural da música popular brasileira ainda formula e ajusta seus primeiros acordes, e o trabalho investigativo permanece restrito. Mário de Andrade dizia que “o estudo científico da música brasileira ainda está por fazer” (ANDRADE, 1962, p. 163), e seu alerta parece que ainda faz sentido. E trabalhar em uma área de difícil acesso e de registros frágeis como a da música popular urbana exige a articulação de inúmeras fontes dispersas e renitentes, e, portanto, cuidado redobrado do historiador (MORAES, 2000a). Esse trabalho procurou

---

<sup>22</sup> Por incrível que possa parecer, essa ainda não é uma questão ultrapassada. Veja-se, p.ex., artigo relativamente recente do respeitável crítico e historiador José Ramos Tinhorão (1992), que evidencia de modo revelador esses estereótipos: “Salvador deu capoeira, Recife deu frevo, Rio deu samba. E São Paulo: não deu nada”.

justamente aproximar-se do quadro histórico difuso da cultura popular urbana do período, tentando permitir que algumas das “vozes variadas e opostas” presentes na realidade cultural, geralmente esquecidas ou então enquadradas em discurso unívoco, tivessem oportunidade de se manifestar.

## **BIBLIOGRAFIA**

ANDRADE, Mário de. A música e a canção populares no Brasil. In: - **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962.

ANDRADE, Mário de. O samba rural paulista. **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo, v. 41, p. 37-116, 1937.

CABRAL, Sérgio. **No tempo de Ari Barroso**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993.

CALDAS, Waldenyr. **Acordes na aurora**: música sertaneja e indústria cultural. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

CONTIER, Arnaldo. Modernismo e brasilidade: música, utopia e tradição. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Tempo e história**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura / Companhia das Letras, 1992. p. 259-287.

CUNHA, Mário Wagner Vieira da. Descrição da festa de Bom Jesus de Pirapora. **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo, v. 41, p. 5-36, 1937.

HOBBSAWM, Eric. **A história social do jazz**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1990.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

LEMOS, Túlio de. O canto dos engraxates paulistanos. **Planalto**, São Paulo, p. 7-8, set. 1941.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **Sinfonia na metrópole**: história, cultura e música popular em São Paulo (anos 30). São Paulo: Estação Liberdade / Fapesp, 2000.



MORAES, José Geraldo Vinci de. **Sonoridades paulistanas**: a música popular na cidade de São Paulo (fim do século XIX – início do XX). Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Bienal, 1997.

MORAIS, Wilson R. **Escolas de samba em S.Paulo (Capital)**. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1978. (Folclore, 14).

RAGO, Antonio. **A longa caminhada de um violão**. São Paulo: Iracema, 1986.

REZENDE, Carlos Penteado de. A música em São Paulo. In: BRUNO, Ernani da Silva (Org.). **São Paulo, terra e povo**. Rio de Janeiro: Globo, 1967.

SCARNECHIA, Paolo. **Música popular y música culta**. Barcelona : Icaria / CIDOB, 1998.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

VOVELLE, Michel. **Ideologia e mentalidades**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

TINHORÃO, José Ramos. Salvador deu capoeira, Recife deu frevo, Rio deu samba E São Paulo: não deu nada. **D.O. Leitura**, São Paulo, n. 10, fev. 1992.

TINHORÃO, José Ramos. A vocação caipira de uma cidade cosmopolita. In: **Cultura popular**: temas e questões. São Paulo: Editora 34, 2001.