



CARNAVAL EM BRANCO E NEGRO: COMEMORAÇÃO E
RESISTÊNCIA ÉTNICO-CULTURAL NA SÃO PAULO DO
SÉCULO PASSADO.

Olga R. de Moraes von Simson*

* Decise-FE - Centro de
Memória/UNICAMP

No título de minha fala a expressão "Carnaval em branco e negro" reflete a própria estrutura da pesquisa realizada, porque comparamos nas investigações sobre o período de Momo, o carnaval negro dos redutos tradicionais do samba paulistano (Bexiga, Baixada do Glicério e Barra Funda), com o carnaval branco operário, de origem imigrante dos bairros do Brás, Moóca, Lapa e Água Branca. Então, a expressão: "preto e branco" surge dessa comparação, pois trabalhamos com os depoimentos orais de líderes carnavalescos do samba de São Paulo e do carnaval operário. Mas analisamos também as muitas imagens fotográficas históricas recolhidas pela pesquisa, imagens em preto e branco, porque nesse período era o tipo de fotografia que se produzia. Eram importantes imagens-documento que conseguimos junto aos depoentes ou pesquisando as revistas do período estudado e que nos permitiram aprofundar significativamente as nossas análises.

É importante esclarecer que o trabalho de pesquisa cobriu o período que vai de 1914 - data de fundação do primeiro cordão carnavalesco em São Paulo, a 1985 - data em que o esquema do carnaval espetáculo, com as escolas de samba desfilando num espaço especialmente

preparado e tendo seu desfile transmitido pelas redes televisivas, já estava completamente estabelecido na cidade.

Mas, na verdade, é preciso começar um pouco antes, explicitando toda a trajetória dessa longa pesquisa, já que ela durou 12 anos. A pesquisa do mestrado foi sobre o carnaval burguês do século XIX, também em São Paulo, período em que a burguesia, copiando o modelo do carnaval veneziano europeu, saía à rua para divertir o povo. Sob o título "A burguesia se diverte no reinado de Momo", trabalhamos com os relatos dos viajantes estrangeiros que passaram por São Paulo e registraram aspectos de um carnaval visto como exótico, pois apesar de copiar um modelo importado da Europa incluía também, como coadjuvantes, os africanos. Para reconstruí-lo pesquisamos os três principais jornais da cidade: um de caráter conservador, ligado à aristocracia agrária e monarquista, outro progressista, representando os cafeicultores e empresários republicanos e, finalmente, um terceiro voltado ao setor comercial. Pesquisamos também os livros dos memorialistas e dos cronistas urbanos que também retrataram esse carnaval do dezenove, mas trazendo um olhar não estrangeiro sobre tais folgedos.

Através dessa pesquisa inicial pudemos então perceber que o padrão de

desfile processional, no qual o luxo e a ostentação marcavam a manifestação carnavalesca, havia sido importado do carnaval europeu e foi também o padrão imposto às classes populares, que durante décadas tiveram que funcionar como público passivo do desfile burguês. Foi, então, tendo por modelo esse padrão, absorvido pelas classes populares como a forma aceita na sociedade brasileira do centro-sul para se produzir o folguedo carnavalesco, que se desenvolveu toda criação do carnaval popular no século XX, tanto o carnaval branco, quanto o negro. Então, o primeiro trabalho de pesquisa criou as bases para a análise e compreensão da criação cultural das classes populares para a comemoração do carnaval, proposta que realizamos na segunda pesquisa, a de doutorado.

O mais interessante nesse processo todo é que nessa primeira pesquisa já havíamos realizado três ou quatro entrevistas com pessoas muito idosas, com mais de oitenta e cinco anos, de várias classes sociais, que pudessem nos dar pistas para a reconstrução da memória sócio-histórica e cultural do carnaval paulistano que não estava ainda traçada.

Entrevistamos Yan de Almeida Prado e Sérgio Buarque de Holanda para conhecermos aspectos do carnaval boêmio das grandes sociedades e do curso

da Avenida Paulista, mas, ao entrevistarmos Dionísio Barbosa, o fundador do primeiro cordão carnavalesco, ele, após contar toda a história da criação e desenvolvimento do seu cordão, que se deu a partir de 1914, quando já estávamos nos despedindo, disse: "Olha, professora, a senhora quer estudar os oitocentos, não é mesmo?" (pois, embora estivéssemos fazendo então a pesquisa de mestrado o entrevistamos prematuramente, porque ele estava muito doente e se não o ouvíssemos de imediato perderíamos toda a extraordinária riqueza de sua sabedoria, como uma das maiores lideranças no universo do samba paulista) - Disse ele: "Se a senhora quer estudar o carnaval dos oitocentos, na verdade era o carnaval do meu pai. Dança de negro no carnaval dos oitocentos, em São Paulo, não era cordão nem escola de samba, era Caiapó. E a senhora volta outra vez, que eu vou contar a história do Caiapó".

Ficamos com essa informação e marcamos uma nova visita à casa de Dionísio Barbosa, para depois de quinze dias. Mas, no entretanto ele piorou do enfisema pulmonar que o afligia, foi para o hospital, e acabou morrendo, depois de dois meses de internação e não chegou a nos dar o depoimento prometido sobre os Caiapós.

Seguiu-se, então, um longo trabalho

de garimpo em textos de folcloristas, nas atas da Câmara Municipal, nos livros dos memorialistas e dos cronistas urbanos para conseguirmos traçar essa história da primeira manifestação negra no carnaval paulistano.

Na verdade, já nas procissões da São Paulo colonial, saía um grupo de negros, vestidos de índios e abrindo o cortejo com uma dança dramática, Numa sociedade como a paulista, marcada pelo bandeirantismo e que tinha como principal fonte de renda o aprisionamento de silvícolas para revendê-los como escravos. Por isso o principal núcleo urbano da capitania contava em sua população regular, com uma enorme quantidade de índios escravizados, os quais eram "amansados" para depois serem revendidos para os grandes proprietários do Nordeste, plantadores de cana ou de algodão. São Paulo foi então, a cidade brasileira onde a influência indígena se deu de forma mais marcante, a ponto de a língua mais falada até o final do século XVIII e início do XIX, ter sido o nhengatu, ou língua geral, um mistura de tupi e português, criada pelos jesuítas para facilitar o processo de catequização dos curumins.

Nessa cidade, que era muito pobre, onde a marca da cultura indígena era fortíssima, os escravos negros por serem

muitos caros, eram raros. Os poucos negros que nela viviam, inconformados com a escravização que as duas etnias de cor sofriam por parte dos dominadores lusitanos, criaram uma dança dramática que saía à frente das procissões. Nessa dança era mostrada, ao som de instrumentos de percussão e somente através de movimentos corporais e de expressões faciais, a morte do curumim, o pequeno filho do cacique atingido pelo branco invasor. Tal fato gerava enorme desespero na tribo, ante a morte do seu futuro chefe, daquele que deveria continuar a tradição da comunidade tribal. Dava-se, em seguida, a chegada do pajé, figura que reunia em si, ao mesmo tempo, as funções de mágico e de sábio, aquele que detinha o conhecimento sobre as ervas medicinais e sobre os mistérios da magia, e que era capaz de ressuscitar o pequeno curumim. Ele, ao trazer o pequeno índio de volta à vida, provocava a alegria e o regozijo de toda a tribo que voltava a dançar alegremente.

Essa dança dramática, cujo trecho descrevemos, abria todas as grandes procissões coloniais, pois o som de seus grandes tambores servia também para atrair o povo da cidade para acompanhar a procissão e avisar aos comerciantes locais que já era tempo de fechar suas lojas, ante ao cortejo religioso

que se aproximava. Era por isso que os negros, com seu bailado exótico eram aceitos, no festejo religioso, à semelhança dos grupos de africanos que se apresentavam nas procissões em Portugal.

Mas, o grupo negro da cidade de São Paulo não criou a dança dos Caiapós por simples divertimento ou fruição, pois com ela, já buscava denunciar o domínio branco sobre as etnias de cor da cidade. Usava a estratégia de falar sobre a dominação exercida sobre o grupo situado no patamar mais inferior da hierarquia social da época, os índios, pois se ousassem falar de si mesmos com certeza seriam reprimidos e impedidos de fazer a denúncia.

Ao fazer isso, escolhiam, não gratuitamente, a tribo dos Caiapós, que habitando os limites da província com o território de Goiás, foi a única tribo que os bandeirantes nunca conseguiram dominar. Os Caiapós eram vistos como bárbaros e rebeldes, como impossíveis de serem dominados e representavam então, toda resistência que o grupo negro queria mostrar.

Com a proibição da participação de grupos de negros nas procissões coloniais, a partir de 1850, eles ficaram impedidos de fazer a apresentação das suas danças dramáticas nos cortejos profano-religiosos, danças que embora aparentemente

apresentassem um caráter de arte popular, já continham uma importante denúncia com conteúdo étnico-social.

Pediram então, autorização à Câmara Municipal para dançar no largo das igrejas, após o recolhimento da procissão. Passaram a dançar, durante dois anos, nos largos fronteiros às igrejas de São Bento e de São Francisco, logo após a entrada da procissão nesses templos. Depois de dois anos, ante novas e insistentes proibições de origem lusitana, a Câmara também coibiu essa manifestação cultural pós-procissão e eles foram forçados a transportar a sua dança dramática diretamente dos cortejos religiosos para o período carnavalesco, realizando-a até o final da década de 10 do século seguinte, durante os festejos do carnaval paulistano.

Vemos, então, que a raiz mais antiga da manifestação carnavalesca negra, em São Paulo, é uma raiz ligada à religiosidade, a semelhança das origens pastoris e baianas dos ranchos cariocas. Mas, diferentemente dos grupos negros cariocas, os paulistas já mostravam uma utilização desses espaços, tanto na procissão como no carnaval, como brechas para o exercício da denúncia, expressando uma resistência cultural que indicava o início da construção do longo processo de afirmação étnico-sócio-

cultural desse grupo na cidade. Eles já exerciam, desde o período colonial, aquilo que denominei de resistência inteligente, porque não exercida através do embate físico direto, no corpo a corpo, que, na época, seria suicida, mas no âmbito religioso e cultural e com nítida função didática.

Ora, o Rio de Janeiro, primeiro na condição de sede da Corte e depois de Capital da República, serviu como modelo para o carnaval espetáculo implantado no centro-sul brasileiro. Através da pesquisa pudemos mostrar a chegada da influência carioca em São Paulo, via Vale do Paraíba, numa defasagem de cerca de trinta anos. Na verdade, a influência do carnaval burguês carioca, exercida desde meados do século XIX, só pode ser incorporada por São Paulo, graças à riqueza que o café trouxe às cidades paulistas. O Vale do Paraíba foi o caminho para que essa influência caminhasse do Rio até São Paulo, acompanhando a própria difusão da cultura da rubiácea que, sucessivamente ia enriquecendo as cidades do Vale, na sua trajetória em direção ao Oeste Paulista.

A primeira instituição carnavalesca burguesa, no modelo das Grandes Sociedades Carnavalescas foi criada em 1857 no Rio de Janeiro. Em São Paulo, algo semelhante só seria criado em 1885

(vinte e oito anos mais tarde) sendo que os populares cordões só iriam surgir na cidade, a partir de 1914, porque Dionísio Barbosa, um marceneiro, que morava na Barra Funda, foi mandado pela empresa moveleira do Bom Roteiro onde ele trabalhava, para atuar na filial do Rio de Janeiro. Ao se estabelecer na capital da República, morou na casa de um organizador de rancho carnavalesco e chegou a desfilar no rancho carioca liderado por seu senhorio. Ele ficou extasiado com essa criação carnavalesca carioca, então vivendo o seu período de maior apogeu e com as bandas marciais dessa mesma época. Depois de três anos, em 1913, retornando à São Paulo, resolveu criar um folguedo carnavalesco para os negros da cidade, na Barra Funda, bairro onde residia. A agremiação foi chamada, a princípio, "Grupo Carnavalesco da Barra Funda". Posteriormente, receberia o nome de "Camisa Verde", um nome que a própria população deu ao grupo, por desfilarem com camisas verdes, calças brancas e chapéus de palha. O branco só seria acrescentado ao nome do cordão por imposição policial, para diferenciá-los dos integrantes do Movimento Integralista, um movimento político liderado por Plínio Salgado, também denominado de Camisas Verdes, devido ao uniforme que seus membros usavam. Essa vai ser, então, a

primeira manifestação surgida como criação específica do carnaval popular de São Paulo, absorvendo influências dos ranchos cariocas, das bandas marciais, mas também do samba rural do interior do Estado, porque Dionísio nasceu e foi criado em Itirapina, cidade da zona cafeeira do interior de São Paulo.

É importante mostrar a diferença, que através da pesquisa pudemos observar nos dois tipos de carnaval: o branco e o negro. Os negros que viviam nos três redutos: Barra Funda, Bexiga e Baixada do Glicério, constituíam a maioria da população dos territórios negros da cidade. Nesses locais a tradição afro-paulista, trazida do interior do estado, foi sendo guardada e reafirmada nas grandes festas (de Santa Cruz, de São Benedito, e de 13 de maio), comemorações que se realizavam em datas especiais nesses locais. Esse povo fazia de tudo para conquistar um espaço no carnaval que se desenvolvia na cidade, porque tinha uma mensagem a ser transmitida.

Essa maneira de festejar o carnaval que se espalhou pelos territórios negros da cidade se contrapunha, entretanto, a um outro tipo de carnaval popular, criado nos bairros operários que foram surgindo ao longo da linha férrea. Eles são hoje bairros comerciais muito próximos ao centro, mas surgiram como

arrabaldes populares: Brás e Móoca, ao norte e depois Água Branca e Lapa mais a oeste. Eram zonas habitadas por uma maioria de população de origem imigrante: italiana, espanhola e portuguesa, que criou um carnaval que copiava o desfile burguês dos préstitos, manifestações de forte influência européia, formada por grandes carros alegóricos, isto é, um carnaval onde no desfile o aspecto mais importante foi sempre o visual.

No carnaval negro, entretanto, de início, o visual não tinha importância nenhuma, o que importava para eles era a criação musical e a dança. Então, de início, em São Paulo pode-se observar no carnaval, uma divisão que é bem clara, na própria forma de criação e de realização dos folguedos:

- um baseado nas raízes do catolicismo rústico, isto é, em procissões e folguedos de origem religiosa luso-brasileira e em cortejos africanos, como os cucumbís, adaptados à realidade carnavalesca. Nele a dança e a música tinham papel central;

- outro, copiando o modelo burguês europeu do carnaval veneziano em que os préstitos luxuosos, tinham papel central e o visual era o aspecto preponderante.

A pesquisa mostrou também que a memória desses carnavais também é diversa para os dois grupos estudados.

Enquanto as lideranças negras, que quando foram entrevistadas ainda participavam intensamente das escolas de samba, e estavam integradas à própria criação carnavalesca dos desfiles atuais, nos quais também tomavam parte ativa, tinham ainda muito bem conservada, a memória da trajetória do samba na cidade. Era uma memória subjugada ou subterrânea que foi guardada e repassada de geração a geração, dentro do grupo negro, primeiro nas famílias, depois nos cordões e nas escolas de samba nos quais o festejar, o comemorar, sempre foi uma forma de rememorar a saga negra, de forma compartilhada, envolvente, didática e consciente.

Os brancos, por outro lado, por haverem passado por um processo de ascensão social e pelo fato da sua memória já estar integrada à memória da sociedade mais ampla, apresentavam lembranças muito difusas e fragmentadas. Para reconstruir a memória do carnaval popular branco, precisei fazer coletas conjuntas de depoimentos orais, reunindo cinco a seis ex-participantes desse carnaval, para que a memória de um detonasse o processo de lembrar do outro.

Então, pudemos perceber que a própria trajetória na cidade dessas duas populações negra e branca, determinava

a maneira diversa como elas encaravam o tema carnaval. Para os negros, o carnaval era o ponto central e mais importante de seu ciclo anual de festividades e todas as atividades desenvolvidas ao longo do ano, contribuíam para a criação carnavalesca e para a montagem de um desfile ainda pouco valorizado, por uma sociedade majoritariamente branca, imigrante e discriminadora. Nessa sociedade o carnaval popular negro só seria oficializado em 1968, com o apoio do Prefeito Faria Lima, um carioca.

Os brancos, entretanto, pelo fato da participação no carnaval ter acontecido em uma fase definida de suas vidas, geralmente aquela da juventude ou do início da maturidade, a partir do final dos anos 20 e abrangendo os anos 30 e início dos 40 do século passado e por terem realizado, a maioria deles, um processo de ascensão social, deixando os bairros operários e habitando agora bairros de classe média e média-alta, possuíam uma visão completamente diferente da festa. O carnaval para eles representava uma fase da juventude, quando ainda viviam nos bairros operários.

Enquanto os negros trabalhavam o ano todo, arrecadando pouco a pouco, poucos recursos para a montagem do seu desfile de carnaval e a apresentação

carnavalesca era o ápice do seu ano; os brancos, até meados dos anos 40 do século passado, utilizavam o tempo do carnaval como uma ocasião destinada à geração de recursos econômicos, através de bailes pagos organizados por eles no clube do bairro, permitindo assim que o clube familiar funcionasse como espaço de lazer da vizinhança do bairro, durante todo o ano.

Percebemos, entre as famílias dos depoentes do grupo branco, que esta participação na folia carnavalesca havia sido esquecida. Muitas vezes, os próprios membros da família desconheciam a participação do seu avô, ou do seu tio já velhinho nos desfiles carnavalescos ou nos animados bailes, ambas criações carnavalescas importantes no início do século passado no seu bairro operário de origem. Entre os negros a tradição da criação do desfile/espetáculo carnavalesco tinha sido conservada cuidadosamente - não só a memória dos fatos, como a transmissão dos próprios saberes carnavalescos que se fazia primeiro na família, depois nas agremiações que cresceram em número e em quantidade de participantes, após a 2ª guerra mundial.

Através dos depoimentos desses velhinhos, negros e brancos, pudemos reconstruir de forma comparativa, as duas trajetórias dos carnavais populares paulistanos, mostrando que para os

brancos, lembrar esse carnaval era simplesmente um exercício de nostalgia. Era a rememoração de um tempo bom em que eles moravam num bairro onde havia coesão social, com uma troca intensa de favores e conhecimentos, permitindo assim a construção de objetivos comuns e possibilitando a integração dos membros da comunidade em projetos conjuntos. Para os negros, a memória dessa intensa vivência carnavalesca, orientava, na verdade, toda sua trajetória de vida. Eles tinham plena consciência, principalmente as lideranças negras, que o espaço do carnaval havia sido uma brecha, por eles conquistada, que permitiu ao grupo étnico, um relativo processo de ascensão social numa cidade muito discriminadora. Seu Dionísio disse em palavras textuais ao fim do depoimento, uma frase que mostrou claramente a profundidade da sua consciência:

"Eu sei que eu fui um palhaço de rua, que eu saí à rua, pra divertir o povo. Mas eu era um carapina, um marceneiro. E, hoje, meus filhos meus netos e meus sobrinhos estão nas repartições, nos bancos e nos escritórios".- mostrando assim que o negro conseguiu se afirmar em São Paulo, através da criação cultural de um carnaval específico, que se impôs à sociedade branca e discriminadora e os mostrou como grupo étnico culturalmente

organizado, através da sua capacidade de criação na música, na dança, e no artesanato carnavalesco. O carnaval se tornara uma brecha importante para ascensão social desse grupo na sociedade branca, imigrante e discriminadora da cidade de São Paulo e esse fato estava plenamente presente na consciência desse velho de 85 anos, entrevistado à beira da morte.

Analisando os depoimentos dos dois grupos, percebemos que, além das informações que permitiram reconstruir essas trajetórias, havia uma mensagem subliminar, uma espécie de "leitmotiv", que permeava todos os depoimentos, e que pudemos captar e analisar. No grupo negro, como vimos, a mensagem era justamente a narração da luta e da resistência social e cultural realizada via carnaval. A consciência de que a luta étnica, consubstanciada na resistência cultural via folguedos carnavalescos, havia sido uma brecha importante no processo de afirmação desse grupo na sociedade, um espaço que embora hoje mercantilizado, não pretendiam abandonar.

No grupo dos brancos, a mensagem era muito mais fragmentada, muito mais nostálgica. Mas eles eram capazes de nos mostrar claramente, ao reconstruir a memória do carnaval operário dos anos 20 e 30 e a posterior ascensão social da

família mudando-se para um bairro de classe média, com outro tipo de organização das relações de vizinhança, o processo de isolamento que o velho de classe média vive hoje numa grande metrópole. Eles me diziam: "a gente melhorou em termos econômicos, hoje tanto nós mesmos, como nossos filhos moramos num bairro de classe média e nossos netos já estão na universidade gozando de uma situação econômica e social relativamente boa mas, nós temos uma saudade muito grande do tempo em que morávamos na Lapa, na Água Branca, no Brás ou na Moóca, porque naquele tempo havia muito mais amizade, havia muito mais possibilidade de construção em conjunto de alguma coisa comum - o carnaval - que era muito significativa para todas as famílias do bairro".

Então, a denúncia do processo inexorável de isolamento do velho nas grandes cidades do mundo capitalista foi a mensagem subliminar que todos eles colocaram ao reconstruir a memória da sua participação nos folguedos carnavalescos de origem imigrante e operária.

Ao traçar esse panorama rápido da pesquisa, resta-nos, focalizar a criação cultural nos dois tipos de carnaval para permitir uma maior discussão ligada aos objetivos da mesa-redonda. Os brancos, no carnaval operário, valorizavam a

criação visual, consubstanciada nos carros alegóricos, elaborados em conjunto durante cinco meses, nas horas de lazer que conseguiam roubar do cotidiano de trabalho operário. Este era o tempo necessário para a elaboração dessas grandes criações de artesanato carnavalesco, realizadas em enormes barracões situados nos bairros operários. Eram locais onde os operários das várias fábricas locais e das oficinas da São Paulo Railway se reuniam, depois das cinco horas da tarde, até as onze da noite. Ali exercitavam o seu saber artesanal no trabalho com o ferro, com madeira, na pintura e na decoração, mostrando os múltiplos talentos que não haviam ficado embotados no dia-a-dia repetitivo do trabalho fabril. Eles repetiam aqui no Brasil um costume que existe na Europa, e que foi estudado por Michel de Certeau: o costume da "coupure", que consiste na oportunidade de algumas empresas industriais européias oferecem aos seus operários, após o tempo do trabalho, a possibilidade de realizar trabalhos artesanais com o refugo, a sucata do processo produtivo, para que eles possam manter os talentos, não utilizados pelo trabalho rotineiro e repetitivo da atividade fabril. As produções artesanais são expostas, e depois apresentadas, ou às vezes até mesmo vendidas, possibilitando uma valorização

da criatividade e da auto-estima desses operários, misto de artesãos.

Toda essa necessidade do operário/artesão de se colocar como um criador foi canalizada, nos bairros operários paulistanos, para a criação carnavalesca conjunta dos carros alegóricos que desfilavam nos ranchos. Entretanto, essas agremiações operárias, nada criavam musicalmente, apenas contratavam uma banda, que tocava a marchinha ou o samba de sucesso daquele ano, veiculados nas rádios paulistanas. Era geralmente o samba que havia inspirado a própria criação visual e artística dos carros alegóricos construídos para o desfile.

Os carros e suas características visuais, assim como o tema do ano eram mantidos em total segredo, durante os cinco meses que antecediam o Tríduo de Momo. Era uma grande expectativa que assim se criava em um constante discutir na vizinhança sobre qual seria o tema daquele ano e qual o conjunto de carros que a agremiação carnavalesca iria trazer para o desfile de carnaval. Eles desfilavam primeiro no bairro, matando a curiosidade de seus vizinhos e familiares e prestando conta aos patrocinadores que geralmente eram locais. Depois desciam para o centro da cidade, onde havia uma acirrada disputa entre os ranchos operários, provenientes de vários bairros da cidade.

E a grande glória para os membros do agrupamento carnavalesco era retornar, de madrugada, ao próprio bairro soltando rojões e carregando a taça, símbolo da vitória na competição realizada no centro da cidade.

No carnaval negro, ao contrário, o aspecto da criação visual de início, não estava presente, pois não tinha importância alguma. Não havia nem carros alegóricos, nem muitas alegorias de mão. O estandarte, bordado e pintado, era a máxima criação visual dos cordões. A criatividade se expressava, então, timidamente no âmbito das fantasias, que eram simples, devido aos poucos recursos com que eles podiam contar, mas ela ganhava outro impacto no campo da música, dos sambas e marchas-sambadas especialmente compostas para o desfile e também na dança. Os cordões desfilavam com três a quatro músicas, duas de apresentação da própria agremiação, contando de onde vinham, quem eram e a que se propunham, e uma que apresentava o tema que orientava o desfile do ano. Possuíam seu próprio conjunto musical, formado por instrumentos de percussão, sopro e cordas, conjunto que desfilava completo abrilhantando a apresentação da agremiação carnavalesca. Esse grupo musical básico que desfilava no carnaval, era acrescido às vezes de mais alguns

elementos, para formar aquilo que eles chamavam de "jazz band", isto é, o conjunto musical que durante todo o ano tocava nos bailes realizados mensalmente. Eram bailes pagos, que constituíam uma fonte de arrecadação de meios para a criação do próprio desfile carnavalesco e divertiam as famílias negras pertencentes à agremiação. Esse conjunto podia também tocar nos piqueniques que realizavam ou nas romarias para louvar São Bom Jesus de Pirapora. Essa cidade próxima a Barueri e Santana de Parnaíba era o local que centralizava, no Estado de São Paulo, as disputas de samba que aconteciam nos barracões, entre grupos que vinham de várias cidades do interior e até de outros estados no mês de agosto, para louvar o Bom Jesus. Era lá que os sambistas paulistanos se recarregavam com as influências rurais, marcas características do seu samba que descende do jongo e do samba de roda de origem nordestina. Isso acontecia durante a festa de São Bom Jesus no início do mês de agosto em Pirapora do Bom Jesus e se processava através de disputas entre as delegações de sambistas, vindas de várias cidades do interior paulista.

No carnaval negro, portanto a criação principal se dava no campo da música, mas também no campo da dança, porque eles elaboravam coreografias

muito sofisticadas, principalmente para o grupo das amadoras, que correspondia às pastoras dos folguedos negros cariocas. Elas desfilavam no fim do cortejo do cordão, após terem sido ensaiadas pelo mestre-sala durante longos meses. A sofisticação dessa dança era tal que servia até de argumento para se obter o beneplácito policial, pois o carnaval negro não era um carnaval oficializado. Eles tinham que obter da polícia, a cada ano, a aceitação da sua criação e a permissão para desfilar pelo centro da cidade. Isso era feito através de uma apresentação no Pátio do Colégio em frente à Delegacia Central. Nessa ocasião, as amadoras realizavam coreografias muito sofisticadas, para o Delegado Chefe e seus auxiliares, que as assistiam de um terraço no primeiro andar. Chegavam a escrever com os seus corpos, o nome do delegado para conseguir dele as boas graças, permitindo a agremiação realizar o desfile, sem perseguição policial. Podemos perceber então, que o ápice da criação negra carnavalesca se concentrava nos campos da música e da dança.

Havia também embates corporais muito sérios entre os diferentes cordões, vindos dos três grandes redutos negros paulistanos - da Barra Funda, do Bexiga e da Baixada do Glicério. Quando um cordão se encontrava com outro, no trajeto

para o centro da cidade, onde o desfile se daria, havia embates renhidos, porque aquele que conseguisse roubar e rasgar o estandarte do cordão adversário já eliminava um dos concorrentes, ainda antes do desfile. Esse foi um ponto que exigiu muita pesquisa complementar, porque não conseguíamos compreender como grupos tão discriminados e tão marginalizados numa cidade como a São Paulo de então, ao invés de se unirem, para alargar seus espaços no carnaval, competiam entre si. Pesquisando com maior profundidade, os dados dos depoimentos orais, percebemos que esse embate, na verdade, reproduzia uma situação de disputa que acontecia durante todo o ano.

O embate simbólico no carnaval representava, portanto, uma situação de disputa presente no cotidiano dos jovens negros desses bairros. Os jovens de um bairro eram proibidos de participar dos bailes realizados, ao longo do ano, nos outros bairros, já que o estoque de moças casadoiras de cada bairro era muito bem preservado e eles não queriam a presença de possíveis jovens competidores, provenientes de outros bairros negros. Pesquisando as tradições tribais africanas, pudemos notar que, na verdade, essa era uma marca que vinha da África, porque, na vida tribal a mulher foi sempre a

responsável pela atividade agrícola e pelo cuidado e proteção da prole, a mantenedora do grupo familiar. Ficava a obrigação da caça ao homem, visando prover as proteínas necessárias ao bom desenvolvimento das novas gerações. Se ele era um bom caçador e era capaz de trazer muita carne, tinha o direito de ter mais de uma esposa, podendo ter duas ou três esposas. Esses eram costumes muito antigos que possibilitavam a manutenção do estoque de virgens casadoiras nas tribos, para que esse tipo de construção das famílias africanas pudesse acontecer. Tal traço arquetípico veio então, como uma marca cultural, para os espaços negros de São Paulo, e a disputa carnavalesca entre os jovens negros dos cordões, expressava simbolicamente tais disputas ancestrais.

Por causa desse embates a Comissão de Frente era formada pelos mais fortes e mais corajosos, porque ela era o primeiro grupo que enfrentava o grupo similar dos outros cordões; o estandarte era levado por um homem, e não por uma mulher, como nas escolas de samba atuais, porque ele precisava ser um dançarino corajoso e muito hábil para defender, até a morte, o estandarte, símbolo máximo da agremiação. Mesmo no grupo das amadoras, que vinha ao fundo no cortejo e era a última ala do

cordão, cada participante levava na mão um pequeno bastão de madeira, com o qual realizavam todo um trabalho rítmico e coreográfico, que, a princípio, parecia explicar a necessidade de tal bastão, usado para enriquecer a dança e para manter o ritmo. Mas na verdade, o bastão era a última arma que lhes restava se, os homens à frente, não tivessem sido capazes de vencer a disputa com os membros do outro cordão.

Em largas pinceladas buscamos aqui ressaltar alguns dos aspectos mais interessantes que nos permitiram situar a diversidade da memória de dois dos carnavais populares, dois apenas, entre as muitas manifestações que foram características de zonas específicas da cidade de São Paulo na primeira metade do século passado.

Em ambos os carnavais o comemorar, o festejar, permitiu ressignificar traços culturais ancestrais, reafirmar a necessidade de denunciar com beleza, mas também didaticamente, as discriminações sofridas na cidade que se industrializava e mostrar os muitos caminhos de resistência e luta engendrados pelos estratos populares, nesta metrópole quatrocentona.

Mas, com a oficialização dos festejos carnavalescos, a partir de 1968 e a imposição do modelo carioca de carnaval-espetáculo, via escolas de

samba, foi ficando cada vez mais difícil manter esse caráter de espaço de resistência cultural no âmbito carnavalesco. Algumas agremiações tentaram manter reuniões regulares para cantar sambas, ao longo do ano, nas quais o grupo de sambistas mais tradicionais da escola cantava para as gerações mais jovens seus sambas de meio de ano que, em sua maioria, retraçavam as histórias de luta e louvavam os bambas do passado, enquanto os talentos mais recentes apresentavam suas composições baseadas na tradição da escola.

Com a entrada da indústria cultural ocupando também o espaço desses pagodes e transformando tal gênero em produto de mercado, esvaziado de seus conteúdos étnico-culturais e apresentando mensagens pasteurizadas e sem maiores significados, o povo do samba foi sendo impedido de CO-MEMORAR, isto é de rememorar junto e musicalmente, os temas que culturalmente lhes dizem respeito.

Surgiu então, a partir dos anos 90 do século passado, como uma resposta a esta situação, uma outra forma de CO-MEMORAR entre o povo negro de São Paulo, completamente desligada do mundo do carnaval. Nessas manifestações predominam a preocupação com a difusão do samba tradicional ou de raiz e a busca

de propiciar condições para o surgimento de novos talentos entre os mais jovens. São reuniões realizadas regularmente, em locais previamente definidos e organizadas de forma ritualizada. Elas procuram juntar pessoas interessadas no samba de raiz, o que levou à criação de núcleos como o Samba da Vela em Santo Amaro, o Projeto Nosso Samba em Osasco ou o Morro das Pedras em São Mateus, entre outros.

Também no interior do Estado, berço dos sambistas mais tradicionais de São Paulo, pudemos observar o surgimento de grupos que reafirmam ou recriam as manifestações mais antigas do samba rural paulista, como o samba de bumbo campineiro, recriado e mantido em sua essência pelo grupo Urucungos, Puítas e Quinjenges ou o Núcleo de Samba do Cupinzeiro que cultua, também em Campinas, a tradição do samba paulista e forma um público consciente entre os universitários e a classe média da cidade, com o apoio dos afro-descendentes locais que são amantes do samba.

Em Piracicaba, cidade baluarte da tradição do samba rural, também denominado batuque paulista, temos observado no bairro África, a criação de um ONG preocupada em ensinar aos jovens do bairro o samba de batuque, entre outras danças afro-brasileiras. Essa associação está sendo capaz de transformar as

crianças e os adolescentes em multiplicadores, ao levá-los a introduzir tais práticas nas escolas locais, transmitindo tais saberes aos seus colegas, através de atividades de educação não-formal realizadas nas próprias escolas.

Vemos então que nas sociedades complexas há muitas formas de se festejar ou co-memorar, isto é, de se reunir, para juntos rememorarmos aquilo que nos faz uma comunidade de destino. Ou, melhor dizendo, há muitas maneiras de se reunir jovens e pessoas de outras idades, em torno de uma memória comum, realizando alegremente a tarefa de guardar, divulgar e cultivar a tradição, construindo assim bases seguras para a eclosão de traços identitários, que conduzem a uma cidadania consciente e responsável.

Referências

Este artigo resume aspectos da minha pesquisa de doutorado publicada pelas Ed. da Unicamp, Ed. da USP e Imprensa Oficial sob o título **CARNAVAL EM BRANCO E NEGRO. Carnaval Popular Paulistano. 1914-1988.** Campinas/São Paulo, 2007.

Incorpora também dados apresentados por Eduardo C. de Souza na dissertação de Mestrado, orientada por mim e defendida na Faculdade de Educação/Unicamp, em 2007, sob o título: "Samba de Roda e Roda de Samba: cultura popular, resistência étnico-cultural e educação não-formal" com financiamento da FAPESP.

Apresenta também aspectos do samba de batuque de Piracicaba, Tietê e Capivari, estudados por Claudete de Sousa Nogueira em pesquisa para o doutorado realizado na Faculdade de Educação da UNICAMP, defendido sob minha orientação em 2009, com financiamento CAPES.

Finalmente reuni observações realizadas durante a orientação de uma pesquisa de iniciação científica, realizada em 2007, por Eduardo Fiorussi sob o tema: **O samba na região de Campinas: das fazendas de café aos cordões carnavalescos. (1850-1950)** com financiamento FAPESP.

Agradeço a estes alunos a oportunidade de com eles descobrir e discutir aspectos novos e relevantes do samba do interior paulista.