

UNICAMP

Bruna Queiroz Prado

**A passagem de Geraldo Filme pelo ‘samba paulista’: narrativas de
palavras e músicas**

**Campinas
2013**



UNICAMP

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Bruna Queiroz Prado

A passagem de Geraldo Filme pelo ‘samba paulista’: narrativas de palavras e músicas

Orientação: Profa. Dra. Rita de Cássia Lahoz Morelli

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas
da Universidade Estadual de
Campinas para obtenção do
Título de Mestra em
Antropologia Social.

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida pela aluna Bruna
Queiroz Prado e orientada pela Profª. Dra. Rita de Cássia Lahoz Morelli

R. Morelli

**Campinas
2013**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Marta dos Santos - CRB 8/5892

P882p Prado, Bruna Queiroz, 1986-
A passagem de Geraldo Filme pelo 'samba paulista' : narrativas de palavras e músicas / Bruna Queiroz Prado. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Rita de Cássia Lahoz Morelli.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Filme, Geraldo - 1928-1995. 2. Música - Análise, apreciação. 3. Samba - São Paulo (SP) - História e crítica. I. Morelli, Rita de Cassia Lahoz, 1959-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The passage of Geraldo Filme by the 'samba paulista' : narratives of words and musics

Palavras-chave em inglês:

Music - Analysis, appreciation

Samba - São Paulo (SP) - History and criticism

Área de concentração: Antropologia Social

Titulação: Mestra em Antropologia Social

Banca examinadora:

Rita de Cássia Lahoz Morelli [Orientador]

Maria Suely Kofes

Carlos Sandroni

Data de defesa: 06-12-2013

Programa de Pós-Graduação: Antropologia Social




UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, em sessão pública realizada em 6 de dezembro de 2013, considerou a candidata BRUNA QUEIROZ PRADO aprovada.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora.

Profª. Dra. Rita de Cássia Lahoz Morelli 

Profª. Dra. Maria Suely Kofes 

Prof. Dr. Carlos Sandroni 

Resumo:

Há atualmente, na cidade de São Paulo, músicos e pesquisadores que, fazendo uso do termo 'samba paulista' para designar um gênero musical ou uma cultura, frequentemente citam a obra e a trajetória de Geraldo Filme (1927-1995), sambista paulistano considerado por aqueles como um dos mais importantes para a cultura negra e popular do país, sendo os mesmos responsáveis pela acusação de que a indústria fonográfica não teria dado a devida importância ao trabalho deste artista. Esta pesquisa procura, por meio da reconstrução de sua trajetória – com base em narrativas – e da análise de sua obra, apontar para os fatores que determinam a importância do sambista para aqueles que fazem uso de seu nome e do termo 'samba paulista', problematizando este uso.

Palavras-chave: Trajetória, narrativas, análise musical, samba, Geraldo Filme.

Abstract:

There are currently, in the city of São Paulo, musicians and researchers that, making use of the term 'paulista samba' to describe a musical genre or culture, often cite the work and life of Geraldo Filme (1927-1995), considered by then as one of the most important artists to black and popular culture in the country, and they are responsible for the charge that the recording industry would not have given due importance to his work. This research, by reconstructing his life - based on narratives - and analyzing his work, point to the factors that determine the importance of this men for those who make use of his name and of the term 'paulista samba', questioning this use.

Key-words: Trajectory, narratives, musical analysis, samba, Geraldo Filme.

Sumário

Este trabalho contém um DVD com músicas, junto à contracapa

Agradecimentos	xiii
Índice de canções	xvii
Glossário musical	xix
Introdução	1
Parte I: A trajetória de Geraldo Filme: narrativas de palavras	
Capítulo 1: “É tradição e o samba continua”: de Geraldo Filme ao Kolombolo Diá Piratininga	13
Capítulo 2: Batizados em Pirapora.....	27
Capítulo 3: Geraldão da Barra Funda e os redutos dos bambas negros de São Paulo.....	43
Capítulo 4: Samba e samba paulista: “Eu sou paulista e gosto de samba”	69
Parte II: Musicologia de Geraldo Filme: narrativas de músicas	
Capítulo 5: Batuque de Pirapora.....	107
Capítulo 6: Partido-alto: samba de bamba.....	145
Capítulo 7: Antes era assim.....	173
Conclusão	207

Tabelas

Tabela 1: *Musemas* das canções expostas no capítulo 5.....211
Tabela 2: *Musemas* das canções expostas no capítulo 6.....215
Tabela 3: *Musemas* das canções expostas no capítulo 7.....217

Referências.....221

À memória de Geraldo Filme

Agradecimentos

Musicista de formação e com a música totalmente envolvida tendo sido este, portanto, meu objeto de pesquisa, devo à Antropologia a oportunidade de enxergar a arte à qual me dedico de maneira completamente nova e de me apaixonar novamente por ela! Assim, agradeço primeiramente à Rita, minha orientadora, pessoa culta, faladeira e acolhedora, que me recebeu com um enorme carinho e paciência do curso de Música e me ensinou Antropologia. A todos os meus professores, que igualmente me ajudaram, em especial à Suely, esta pessoa elegante, sensível e centrada, que me apresentou as Mitológicas e que compôs a banca da minha qualificação e da minha defesa de mestrado. Por fim, aos meus colegas: à Fer, que conheci no dia da prova e com quem já tive uma empatia de imediato; ao Rodrigo, sempre carinhoso e ótimo cozinheiro; à Roberta, tímida, meiga e inteligentíssima; ao Diego, pessoa simples e ótimo escritor; à Luísa, pelas dicas e pelo livro; à Aline, que adora Geraldo Filme; ao Igor, que está sempre de paz com a vida; ao Inácio, pelas leituras críticas dos meus trabalhos e por sempre se lembrar de mim quando vê artigos relacionados à música; à Michele da USP, que igualmente se lembra de mim quando a música aparece em algum evento antropológico; à Carol, por me receber em sua casa; à Aninha, que tem alma de artista, gosta de “estrangeiros” como eu e que igualmente me recebeu diversas vezes em sua casa; à Camila, que é doce e agradável com todos, que foi pra Minas e deixou muita saudade; ao Julian, que foi amor à primeira vista, minha enciclopédia de plantão; ao Hugo, que me trata como seu eu fosse uma diva e, especialmente, à Stella, que foi comigo fazer pesquisa de campo, tendo inclusive “viajado” até o Samba da Vela em plena noite de segunda-feira.

Ao meu pai, por investir em livros e discos, pelo sustento, pelos almoços em Campinas e por me assistir nas Jornadas de Antropologia. Aos meus irmãos, por sempre acreditarem em mim e por me fazerem sentir confiança em tudo que faço. Um agradecimento especial à minha mãe, que acompanhou todas as etapas do meu trabalho, lendo todas as versões da dissertação e os artigos, assistindo aos meus ensaios para as apresentações e, mais importante, me oferecendo sua casa para que eu tivesse a possibilidade de trabalhar pouco e estudar muito.

Ao Igor, meu companheiro de sempre, que me ajuda e respeita meu espaço, que me faz refletir criticamente sobre a música e que revisou as partituras para mim.

Aos meus amigos da Casa Fantástica, que me acolheram nos meus dois anos de mestrado, em especial ao Lineker, à Dani, à Rê, à Maceió, à Babi, à Lash, à Nina e à Bruninha, que dividiram seus quartos, sua comida e seu carinho.

À Nidia, que mora em Campinas e me recebeu igualmente em sua casa.

À Regina Machado, que me apresentou o samba paulista e me falou da importância de Geraldo Filme, me dando a ideia de pesquisá-lo no mestrado.

Ao Fabinho, que também adora Lévi-Strauss e que revisou meu projeto antes de eu mandá-lo para o processo seletivo.

À CAPES, pela bolsa. À Secretaria de Pós-Graduação da Antropologia, em especial à Zezé e à Márcia, que me auxiliaram na minha burrice com formulários e burocracias! À Secretaria de eventos do IFCH, em especial à Suely, que possibilitou a vinda do Carlos Sandroni à minha qualificação e a realização de uma palestra de grande importância para aqueles que pesquisam música e cultura popular.

Ao Carlos Sandroni, essa simpatia de pessoa, que eu só conhecia dos livros e que compôs a banca da minha qualificação e da minha defesa. Agradeço por ter me apresentado o Phillip Tagg.

Ao Alberto Ikeda e à Heloísa Pontes, por terem topado ser suplentes da banca.

A todos que me ajudaram com material para a pesquisa: Chico Santana, funcionários da midiateca do MIS (Museu da Imagem e Som de São Paulo) – em especial à Rogéria, que cuidadosamente separou todo o material de que eu precisava –, ao Renato da Associação Cultural Cachuera! e ao Sérgio da produtora musical Pôr do Som, que teve o cuidado de mandar um *office-boy* entregar o material em minha casa sem nada me cobrar por isso.

Ao Kike, que fez críticas construtivas ao meu trabalho e me autorizou a usar a sua biografia não publicada do Geraldo Filme. Ao Guen, por ter resgatado esta biografia, que estava em suas mãos.

Ao Kanec, à Meirinha, ao Manu Lafer e ao Moisés da Rocha, pelos contatos dos sambistas que entrevistei.

À Maitê, por ter me convidado para participar do evento “Desde que o Samba é Sampa”, o qual contribuiu muito para o amadurecimento da pesquisa.

Ao Lucas Jardim, pela revisão do texto a preço justo e prazo curto cumprido!

A todos os amigos do Grêmio de Resistência Cultural Kolombolo Diá Piratininga, pessoas simples, humildes, carinhosas, que ressuscitam cotidianamente o Geraldo da Barra Funda e que dedicam grande parte de suas vidas à cultura do samba paulista, os quais mudaram os rumos do meu trabalho: ao Rodolfo, que me apresentou a ala de compositores; à Lu, essa pessoa elegante e sonhadora, que está sempre me ajudando; à Fafá, de quem eu sinto saudades; ao Fernando, que pela personalidade de artista só podia estar junto da Lu; à Laurinha, cujos olhos se enchem de lágrimas quando a música é bonita; ao Luquinhas, que questiona a escola e a academia e com quem adoro conversar; à Pam, que é inteligentíssima e sempre me faz rir; à Mari, que está sempre sorrindo; à Yve, de quem eu gosto desde a primeira vez que vi; ao Binho, que é sempre acolhedor; ao Toinho Melodia, pelas belas performances; ao Zé Maria, esse mito vivo do samba paulista, com quem tive a oportunidade de conversar várias vezes; ao Catito, uma figura, que se não existisse alguém inventava; ao Mazon e à Dai, casal batalhador; ao Sidnei, que adora um bom samba com churrasco e cerveja; ao Peter, que é prestativo e está sempre à disposição do Kolombolo; ao Seu Israel, pelas músicas lindas e pelo sorriso de criança; ao Mário Leite, essa figura mais que especial que distribui amor pelo olhar; ao Pedrão, que me inspira confiança; ao Ripol, pelas canções positivas e pela generosidade; ao Tonhão, por cuidar tão bem da ala dos compositores. Por fim, um agradecimento especial às duas pessoas mais generosas que conheci: a Ligia Fernandes e o Renato Dias, estas enciclopédias do samba paulista, que me receberam tão bem no Kolombolo, me incluíram e me ensinaram quase tudo que hoje eu sei sobre o assunto.

Às pessoas mais importantes desta pesquisa, que são as testemunhas vivas da existência de Geraldo, que com ele conviveram e que me receberam em suas casas ou locais de trabalho e passaram horas conversando comigo: à Nanci, que é feminista, adora conversar e tomar café; ao Leo, com quem tive um longo debate sobre música; ao Ailton e à Alice, respectivamente, filho e esposa de Geraldo, pessoas absurdamente humildes e carinhosas; ao Fernando Penteado, homem culto, inteligente e simpático, que me deu conselhos sobre a importância da família e do registro que devemos fazer da nossa própria história; ao Germano Mathias, que é o gênio do canto e que adora contar piadas; ao Seu Carlão, homem lindo, forte e sábio; ao Osvaldinho da Cuíca, enciclopédia da música brasileira e artista incrível, com quem passei o dia conversando e que me deu uma quantidade enorme de material.

Índice de canções

- Canção 1: Batuque de Pirapora (Geraldo Filme) – pp. 107-108
- Canção 2: Vinheta de Dona Maria Ester e batuqueiros de Pirapora (domínio público) – p. 109
- Canção 3: Refrão entoado em Pirapora (domínio público) – pp. 110-111
- Canção 4: Vinheta de Madrinha Eunice (domínio público) – p. 111
- Canção 5: Canto XIII – *O canto dos escravos* (domínio público) – p. 112
- Canção 6: Jongo do Tamandaré (domínio público) – p. 115
- Canção 7: Congada (Zeca da Casa Verde) – p. 116
- Canção 8: Carimbó maranhense (domínio público) – p. 118
- Canção 9: Baião (Luiz Gonzaga) – p. 119
- Canção 10: Lá no céu (T. Kaçula/Renato Dias/Tito P.D.C) – pp. 120-121
- Canção 11: Kolombolo (Toniquinho Batuqueiro/T. Kaçula/Renato Dias) – pp. 122-123
- Canção 12: Ditado antigo (Toniquinho Batuqueiro) – p. 124
- Canção 13: Galo Índio (Nhô Pai/Nhô Filho) – p. 125
- Canção 14: Moda pinga (domínio público) – pp. 126-127
- Canção 15: Rio de lágrimas (Piraci/Tião Carreiro) – p. 129
- Canção 16: A morte de Chico Preto (Geraldo Filme) – pp. 130-131
- Canção 17: História da capoeira (Geraldo Filme) – pp. 132-133
- Canção 18: Tiririca (Geraldo Filme) – p. 134
- Canção 19: Tiririca (Osvaldinho da Cuíca) – p. 135
- Canção 20: Silêncio no Bexiga (Geraldo Filme) – pp. 139-141
- Canção 21: Thiá de Junqueira (domínio público) – p. 146
- Canção 22: Moro na roça (domínio público, adaptado por Xangô da Mangueira) – p. 149
- Canção 23: Partido na cozinha (Osvaldinho da Cuíca) – pp. 152-153
- Canção 23': Partido-alto de Candeia – pp. 154-155
- Canção 24: Marra no Mourão (Toniquinho Batuqueiro) – pp. 155-156
- Canção 25: Vá cuidar da sua vida (Geraldo Filme) – pp. 157-158
- Canção 26: Eu vou pra lá (Geraldo Filme) – pp. 161-162
- Canção 27: Eu vou mostrar (Geraldo Filme) – p. 165
- Canção 28: Vou sambar n'outro lugar (Geraldo Filme) – pp. 166-167

- Canção 29: Mulher de malandro (Geraldo Filme) – p. 168
- Canção 30: Tradição (Geraldo Filme) – pp. 169-170
- Canção 31: Pelo telefone (Donga/ Mauro de Almeida) – pp. 173-174
- Canção 32: Se você jurar (Ismael Silva/ Francisco Alves/ Nilton Bastos) – pp. 176-177
- Canção 33: Último sambista (Geraldo Filme) – pp. 178-179
- Canção 34: São Paulo menino grande (Geraldo Filme) – pp. 180-181
- Canção 35: Vamos balançar (Geraldo Filme) – pp. 182-183
- Canção 36: Reencarnação (Geraldo Filme) – pp. 184-185
- Canção 37: Garoto de pobre (Geraldo Filme) – pp. 187-189
- Canção 38: Tradições e festas de Pirapora (Geraldo Filme/B. Lobo) – pp. 190-191
- Canção 39: Oração em tempo de festa (Geraldo Filme) – pp. 192-194
- Canção 40: Rei café (Geraldo Filme/B. Lobo) – pp. 196-198
- Canção 41: Praça da Sé (Geraldo Filme) – pp. 199-201
- Canção 42: Baiano capoeira (Geraldo Filme/Jorge Costa) – pp. 202-203

Glossário musical

Para facilitar a leitura comparativa das partituras, as canções foram todas transcritas na tonalidade de Dó Maior não coincidindo, necessariamente, com a tonalidade em que foram gravadas.

Termos utilizados no trabalho, em ordem alfabética:

1. Acorde: “É o conjunto de três ou mais sons ouvidos simultaneamente” (CHEDIAK, 1986, p. 75). É representado pela cifra, as letras maiúsculas sozinhas (acordes maiores) ou acompanhadas de letra minúscula (acordes menores), expostas na parte superior da partitura, acima das pautas.
2. Cadência harmônica: “É caracterizada pela combinação funcional dos acordes, com sentido conclusivo [sensação de repouso e de finalização da frase musical] ou suspensivo [sensação de tensão, a ser desfeita pelo acorde com sentido conclusivo]” (*id.*, *ibid.*, p. 109). A cadência predominante nas canções analisadas são as do tipo I-IV-I e I-VI7-IIIm-V7-I, que em Dó maior significa a sequência de acordes C-A7-Dm-G7-C. Os algarismos romanos identificam as funções harmônicas ou graus dos acordes, ou seja, a sensação, convencionada, a que estes remetem. Assim, temos as seguintes funções para cada grau (*id.*, *ibid.*, p. 91):
I: Função tônica, sentido conclusivo ou de repouso.
VI7 e V7: Função dominante, sentido suspensivo ou instável.
IIIm e IV: Função subdominante, meio suspensivo, intermediário entre tônica e dominante.
3. Compasso: “É a divisão de um trecho musical em pequenas partes de duração com séries regulares de tempos” (*id.*, *ibid.*, p. 50). O samba, como grande parte dos gêneros de música popular brasileira, é dividido em compassos binários, representados na partitura pela fração 2/4, ilustrada no início de cada linha, sendo o

primeiro tempo de cada compasso fraco e o segundo tempo forte, o que coincide com as sílabas tônicas e fracas do texto.

4. Escala: “Série de sons ascendentes ou descendentes [...]” (*id., ibid.*, p. 63). Há dois tipos de escala na música Ocidental: Maior e Menor, esta última subdividida em natural, harmônica e melódica.
5. Forma: A sequência entre as partes (A, B, C, e assim por diante) da música (ver definição de Parte A/ Parte B).
6. Harmonia: “É a combinação dos sons simultâneos” (*id., ibid.*, p. 41), representada pelos acordes, em conjunto com a melodia. É lida verticalmente na partitura.
7. Intervalo: “É a distância entre dois sons” (*id., ibid.*, p. 57). Tipos de intervalo melódico na música ocidental, do menor para o maior: segunda menor, segunda maior, terça menor, terça maior, quarta justa, quinta justa, sexta menor, sexta maior, sétima menor, sétima maior e oitava, nona menor, e assim por diante.
- 7'. Intervalo ascendente: “Quando o primeiro som é mais grave que o seguinte” (*id., ibid.*, p. 68).
- 7''. Intervalo descendente: “Quando o primeiro som é mais agudo que o seguinte” (*id., ibid.*, p. 68).
8. Melodia: “Quando os sons são ouvidos consecutivamente” (*id., ibid.*, p. 68), lidos horizontalmente na partitura.
9. Modal: música em que ocorre “a circularidade em torno de um eixo harmônico fixo”, traço “diferenciador em relação ao mundo da música tonal [...]” (WISNIK, 1989, pp. 78-79). Não há permutação de funções entre os acordes.
10. Modulação: “é a passagem de uma tonalidade para outra na harmonia de uma música tomando como base o sistema tonal” (CHEDIAK, 1986, p. 116).

11. Musema: “unidades mínimas de expressão em qualquer estilo musical dado [...] e podem ser estabelecidos pelo procedimento analítico de comparação entre objetos [...].” (TAGG, 2003, p. 13)

12. Nota: altura de som (WISNIK, 1989, p. 24), podendo ser grave, média ou aguda. Na partitura, a mudança de nota, ou de altura, é definida pela mudança de linha ou de espaço.

13. Parte A/ Parte B: cada parte remete a um desenho melódico e harmônico. A mudança de uma parte para a outra não diz respeito à letra, mas à mudança de melodia e, às vezes, de harmonia, remetendo a repetição da forma à repetição de um mesmo trecho melódico.

14. Refrão: Considerarei como o refrão das músicas ao trecho melódico (A ou B) que é sempre repetido sem que haja variação de letra.


15. Ritmo: “É a duração e acentuação dos sons e das pausas” (CHEDIAK, 1986, p. 41). A repetição de uma articulação rítmica – frase –, criando um ciclo, é chamada de *ostinato* (WISNIK, 1989, p. 79). Principais figuras e *ostinatos* rítmicos utilizados no trabalho:



Semínima: equivale a um tempo do compasso binário (2/4).



Colcheia: equivale a meia semínima cabendo, portanto, duas colcheias em um

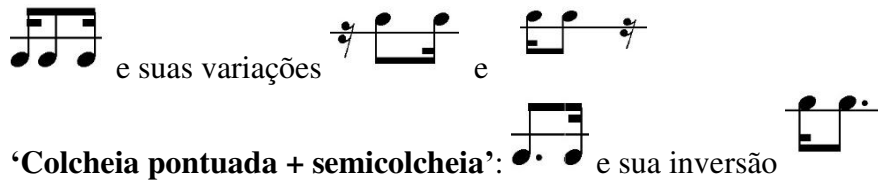
tempo do compasso binário: 



Semicolcheia: equivale a meia colcheia cabendo, portanto, quatro semicolcheias

em um tempo do compasso binário: 

Síncopa: figuras rítmicas onde há a alternância entre articulações de 1 e 2 (números ímpares e pares) semicolcheias no mesmo tempo do compasso, causando a sensação de instabilidade:



Paradigma do *tresillo*: Articulação do tipo 3+3+2 semicolcheias em um compasso



binário: e suas variações. Uma articulação de oito semicolcheias se constitui num *tresillo* somente se misturar articulações pares e ímpares, não constituindo, portanto, uma frase do tipo 2+2+2+2 ou 1+1+1+1+1+1+1+1, um *tresillo*. Devido a esta combinação entre articulações pares e ímpares, é considerado o *tresillo* uma articulação rítmica sincopada (SANDRONI, 2001, pp. 28-31).

Paradigma do Estácio: ciclo de dezesseis semicolcheias igualmente caracterizadas pela combinação entre articulações pares e ímpares, apresentando-se como um desenvolvimento do *tresillo* (SANDRONI, 2001, pp. 32-36).

16. Tessitura: “É a gama de notas que um instrumento ou voz pode emitir, desde o mais grave até o mais agudo” (CHEDIAK, 1986, p. 47). Neste trabalho, consideraremos esta gama dentro das canções analisadas, ou seja, a distância entre a altura mais grave e a mais aguda das melodias.

17. Tonal: Música em que há revezamento entre movimentos estáveis e instáveis, ou seja, cadências harmônicas, sendo as funções dos acordes permutadas (WISNIK, 1989, p. 65).

18. Tonalidade: “É um sistema de sons baseado nas escalas maior, menor harmônica, menor melódica e menor natural”. (CHEDIAK, 1986, p. 84).

Introdução

O Geraldo Filme foi o cara que pensou o samba de São Paulo, o cara que absorveu o que tava acontecendo e articulou. Ele mostrou: ‘isso é isso, por isso’. Já acontecia tudo ‘isso’, só que os outros sambistas apenas executavam aquilo que é da sua natureza, ele não, ele pensava o samba de São Paulo. Ele tá pro samba paulista como o Candeia pro samba do Rio¹.

É recorrente a aparição de Geraldo Filme nos discursos que tratam do ‘samba paulista’, nos quais ele é frequentemente apontado, não só como um importante compositor, mas, principalmente, como um articulador de ideias relacionadas à definição desta cultura ou gênero musical. Essa definição constitui uma das problemáticas levantadas por este trabalho, já que ela não é uniforme entre seus próprios usuários, que ora se referem, por meio dela, ao samba feito por paulistas – que pode ter características musicais diversas –, ora a sambas cujas letras exaltam São Paulo e, por fim, a um gênero musical ou cultura com características específicas, que teriam sido desenvolvidas no interior rural do Estado e migrado para a capital na virada do século XIX para o século XX.

O que todos os discursos que citam Geraldo Filme demonstram em comum é a noção do ‘samba paulista’, qualquer que seja sua definição, como uma cultura que se opõe à do samba carioca, seja pela localização geográfica, pela estética musical ou pelo conteúdo das letras. O mais curioso é que, embora o samba exista em outros Estados brasileiros, como a Bahia, somente a sua cultura no Rio de Janeiro aparece nestas narrativas como uma referência que os sambistas de São Paulo buscam ou rejeitam, do que se conclui, portanto, que a delimitação do ‘samba paulista’ diz respeito, entre outros fatores, ao processo, amplamente discutido na bibliografia sobre a música popular brasileira, de nacionalização do samba carioca enquanto um produto cultural que representa a nação como um todo.

Foi inevitável, portanto, para compreender a importância de Geraldo Filme para aqueles que falam do ‘samba paulista’, recorrer à bibliografia clássica sobre o samba, para pensarmos a origem da cultura definida por tal termo e os diversos acontecimentos

¹ Renato Dias: sambista, compositor e produtor musical, em entrevista dada a mim no dia 29/11/2012.

que geraram certa tensão entre sambistas de São Paulo e do Rio de Janeiro, sendo esses acontecimentos representados pelos sambistas em suas narrativas através da oposição entre rural e urbano, folclore e popular, negro e branco, entre outras categorias. Ao fazer uso delas não pretendemos traçar identidades ou grupos sociais, aos quais Geraldo Filme tenha pertencido, mas incorporar as categorias que os próprios agentes das narrativas utilizaram, buscando “uma atitude analítica que procura não encaixar o objeto em categorias externas, mas compreender os campos semânticos próprios dos agentes.” (KOFES, 2001, p. 25). Assim, se não cabe a mim, como investigadora, definir o ‘samba paulista’ e traçar o que seria essencialmente esse gênero musical ou cultura, também não cabe negar que ele exista, já que é tão defendido pelo próprio sujeito cuja trajetória é objeto de investigação como uma cultura à qual ele dedicou sua vida.

Na primeira parte do trabalho pretendo reconstruir a trajetória e as experiências de Geraldo Filme dentro do ‘samba paulista’, percurso que não coincide com seu nascimento e sua morte e, por isso, não pode ser considerado como uma biografia. Essa reconstrução foi feita com base nas narrativas produzidas sobre ele por aqueles que o conheceram, pelos que ouviram falar a seu respeito e por ele próprio. O conceito de trajetória – “série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente – ou mesmo grupo –, em um espaço ele próprio em devir e submetido a transformações incessantes” (KOFES, 2001, p. 24) –, ao privilegiar “o caminho, o percurso” (*id.*, *ibid.*), foi escolhido em detrimento do conceito de identidade, que tende a eliminar as diversas experiências do sujeito e as suas mudanças de posição. O termo “passagem”, presente no título do trabalho, remete a essa intenção. Na segunda parte do trabalho realizarei a análise de sua música, tida como um depositário das tradições musicais de São Paulo e usada, portanto, para fundamentar os discursos que são produzidos sobre Geraldo Filme e o ‘samba paulista’.

No ano de 2012, quando comecei a escrever o trabalho, inúmeros eventos aos quais assisti e etnografei fizeram referência a Geraldo, reunindo artistas contemporâneos a ele e de gerações posteriores, que dão continuidade à transmissão de suas “estórias de vida”, no sentido elaborado por Kofes (1994), perpetuando o seu papel de herói mítico da história do samba paulista: “as estórias de vida sintetizariam a singularidade do sujeito – suas interpretações e interesses –, a interação entre o pesquisador e o entrevistado”, quando esta ocorre, “e também uma referência objetiva, que transcende o sujeito e informa sobre o social” (p. 120).

Busquei entrevistar todas as pessoas que conheceram Geraldo às quais tive acesso, a maioria delas sambistas, mas também seus parentes, uma amiga de trabalho e um sambista da nova geração que se dedica à cultura do ‘samba paulista’. Nenhum entrevistado apresentou resistência em me encontrar; ao contrário, todos demonstraram ser uma grande honra falar do “Geraldão”, chegando alguns deles, inclusive, a me agradecer por estar realizando um trabalho sobre um sambista que, em suas opiniões, é tão importante e tão esquecido pela memória nacional, estando sua lembrança restrita àqueles que o conheceram pessoalmente e aos poucos que se dedicam a investigar o ‘samba paulista’. Esse esquecimento de Geraldo pela indústria fonográfica foi outra tônica das narrativas.

Os narradores da vida de Geraldo – entre os quais ele próprio – se caracterizam, em acordo com as definições dadas por Walter Benjamin acerca dos narradores, por transmitirem suas experiências por via da oralidade, opondo-se aos historiadores, que escrevem sobre o passado e dão a ele um sentido; pelo senso prático, em virtude do qual uma narrativa se finaliza sempre com um conselho ou uma lição de moral; pelo valor dado aos fatos mais longínquos do passado e, por fim, pela própria inserção nos acontecimentos, não estando a narrativa “interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, imprime-se na narrativa a marca do narrador [...]” (BENJAMIN, 2012, p. 221).

Possuem eles, em sua maioria, idade bastante avançada, tendo habitado a capital paulista desde a época em que esta ainda não era uma metrópole completamente urbanizada, formado os primeiros cordões carnavalescos e escolas de samba paulistas e trabalhado durante grande parte de suas vidas na rua, sendo assim verdadeiros conhecedores das histórias dos bairros que habitaram e portadores de um dos quesitos dos bons narradores: “[...] escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições.” (*id.*, *ibid.*, p. 214). Assim, nossas conversas duraram entre três e até seis horas e foram muito além do assunto proposto. O valor do próprio Geraldo Filme, bem como o de sua obra, decorre, conforme constatei nas narrativas, do conhecimento que ele tinha das histórias e dos personagens da cidade, algumas ouvidas dos mais velhos, outras tiradas dos jornais e outras vivenciadas por ele próprio. A atenção ao que os mais velhos contam e ensinam foi um dos valores mais prezados pelos sambistas, isso porque “o conselho tecido na

substância da vida vivida tem um nome: sabedoria. A arte de narrar aproxima-se de seu fim porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção” (*id., ibid.*, p. 217).

Levando-se em conta, então, que estamos reconstruindo a trajetória de Geraldo Filme por meio de narrativas, não se busca neste trabalho o exatamente vivido, já que “a memória se constrói no jogo entre lembranças e esquecimentos e, no plano dos agentes, no embate entre o que é lembrado e o que é esquecido, entre o narrável e o inarrável” (KOFES, 2001, p. 12), mas a estrutura de suas experiências. É imprescindível que se leve em conta que os discursos sobre o sambista, produzidos por pessoas afetivamente envolvidas com ele e com sua música, são carregados de Ideologia, no sentido desenvolvido por Dumont (1985): um conjunto de ideias-valores que se relacionam entre si por meio da hierarquia, onde certos aspectos de sua vivência e sua obra se tornam mais importantes e mais destacados do que outros. Por meio da Ideologia, aquilo que é contado se constitui como uma interpretação da realidade. Geraldo Filme,

[...] cuja trajetória constitui o sujeito deste texto, tem rosto e corpo. Nem por isto é menos imaginável por mim, como antropóloga, ou pelos seus conterrâneos, alguns contemporâneos. Mas, também aqui o “realmente vivido” ou a “a verdade” de uma experiência [...] nos escapam (KOFES, 2001, p. 11).

O distanciamento do “realmente vivido” de maneira alguma desqualifica o trabalho enquanto científico, já que “a presença de embates políticos, permeando a constituição das narrativas e permeando a lembrança e o esquecimento” (KOFES, 2001, p. 12), informa sobre o social. O ato de narrar transcende, assim, a oposição entre indivíduo e sociedade e entre objetividade e subjetividade.

Deve-se levar em conta, ainda, que muitos dos entrevistados buscam, por meio da relação estabelecida com o pesquisador, expor suas angústias e frustrações, bem como ressaltarem sua própria trajetória. Assim, convidados a falar sobre Geraldo Filme, alguns sambistas acabaram por falar somente de si próprios. Muitas vezes falou-se também de política, da situação do músico no Brasil, da situação dos negros, entre outros assuntos que para eles eram relevantes. Sobre esta característica da relação do antropólogo com seus interlocutores, Leach (1996, pp. 307-319) aponta que a transmissão oral dos mitos em algumas sociedades é um ato político, por variar na forma com que certos eventos míticos são interpretados e assim privilegiar certos personagens sobre outros, acabando também por destacar e qualificar o grupo a que o

próprio narrador pertence, já que os mitos narram a origem dos clãs e outros segmentos sociais. Cabe ao antropólogo identificar esses usos e manter-se nem completamente distante, nem completamente refém de seu interlocutor.

A intromissão dos desejos e opiniões do narrador na coisa narrada, longe de ser um problema para o trabalho, acaba por despertar a atenção do pesquisador para as questões que caracterizam a realidade do sujeito cuja trajetória ele investiga, ao expor a realidade de pessoas que partilharam de aspectos comuns a essa vivência. Pude chegar mais perto de Geraldo Filme ao ouvir o que se passa com os sambistas de sua geração que ainda estão vivos e o que se passa com a sua família hoje, chegando a um personagem que eu não procurava, mas que acabei por encontrar.

O passado, por fim, só tem existência na lembrança, o que seria, nas palavras de Seu Carlão (2013), sambista que foi amigo de Geraldo, um perigo: “Tem muito pesquisador falando bobagem sobre o samba, viu? A memória trai...”². Mas como seria possível reconstituir o passado sem considerarmos a memória dos sujeitos que os vivenciaram? Se Geraldo Filme despontou como uma figura emblemática que desperta tantos interesses e curiosidades em pesquisadores como eu isso só se dá “[...] porque uma estória de ‘lá’ foi contada e ouvida ‘aqui’” (KOFES, 2001, p. 188). Seria possível, por fim, a disciplinas como a História e a Etnografia reconstituírem o passado somente através de “fatos”? Seria papel dessas disciplinas

a reconstituição exata do que ocorreu, ou ocorre, na sociedade estudada? Se disséssemos que sim, esqueceríamos que, nos dois casos, lida-se com sistemas de representações que diferem para cada membro do grupo e que, em conjunto, diferem das representações do investigador. Um estudo etnográfico, por melhor que seja, jamais transformará o leitor em indígena. A Revolução de 1798 vivida por um aristocrata não é o mesmo fenômeno que a Revolução de 1798 vivida por um *sans-culotte* [...]. A única coisa que historiadores e etnógrafos conseguem fazer, e a única coisa que se pode pedir que façam, é expandir uma experiência particular para as dimensões de uma experiência geral ou mais geral, de modo que ela se torne, por essa razão, acessível *enquanto experiência* a homens de outras terras ou outro tempo (LÉVI-STRAUSS, 2008, pp. 30-31).

² Em entrevista dada a mim no dia 15/04/2013.

Essa crítica da História e da Etnografia apresentada por Lévi-Strauss, que chegou a demonstrar a natureza comum entre ambas as disciplinas e os mitos das sociedades indígenas, embora ambos tenham diferentes objetivos, ajuda a desfazer a oposição entre narrativas e documentos históricos, já que ambos provêm um do outro. Não se pode reconstruir o passado sem a interferência narrativa daqueles que o vivenciaram. Mas aqueles que o vivenciaram são igualmente influenciados pelos estudos etnográficos e históricos, o que nesse trabalho ficou visível na relação, por exemplo, das narrativas de alguns sambistas com a etnografia feita por estudiosos como Mário de Andrade sobre o samba rural paulista.

A segunda parte do trabalho, uma musicologia, foi fruto da teoria de Lévi-Strauss sobre os mitos, embora tenha ido além dela, construída de forma a ser simetricamente oposta à primeira parte, como um espelho, da mesma maneira que o pensador opôs mito e música. Segundo a interpretação de Wisnik (1989): “as estruturas musicais são em princípio constituídas de som (e desprovidas de sentido), e as narrativas míticas são estruturas de sentido (cuja cerrada ordem interna dispensa o som)” (p. 163). O elo que aproxima as duas linguagens é, para Lévi-Strauss, a capacidade que ambas teriam para transcender a barreira entre o exercício do intelecto e da sensibilidade, como ocorre no processo de aprendizado da língua.

[...] a música [...] atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. Por isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas (WISNIK, 1989, p. 28).

Não sendo músico de formação, Geraldo Filme aprendeu a arte do samba na roda, no ato de ouvir o repertório e reproduzi-lo, cantando e percutindo o acompanhamento rítmico na caixinha de fósforo, como ele mesmo afirmou em entrevista, exercício que um dia o habilitou para criar sua própria obra. Esse processo é a etapa inicial de qualquer aprendizado musical, seja ele feito na roda de samba ou na aula de música. Ou seja, não é necessário entender a teoria musical para saber tocar, cantar e compor, do que decorre que a atividade é essencialmente intuitiva: “[...] a arte não provém jamais de uma reflexão teórica, ela a precede e lhe fornece sua matéria [...]”

(LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 78). Assim, como na dinâmica que rege a fala, “[...] o criador não tem [*a priori*] consciência das leis que descobre [...]” (*id.*, *ibid.*, p. 79). Essas leis, no fazer musical, dizem respeito às regras de articulação dos sons, que têm como paradigma as escalas ou modos, os padrões harmônicos e os padrões rítmicos elaborados por uma cultura. Toda prática musical repetitiva e circunscrita a um lugar ou grupo acaba por consolidar certos padrões de composição e performance, o que permite que o ouvinte habituado a certos repertórios classifique-os dentro de gêneros ou mesmo relacione-os a lugares e a compositores específicos. Entre os sambistas, são bastante claras as regras de composição e de interpretação para que ele possa pertencer ao grupo. Assim, o exercício de composição musical transcende, como as narrativas, a oposição entre sujeito e sociedade, estrutura e mudança, subjetividade e objetividade.

Coloco tudo isso para apontar que, sendo parte do exercício de composição de Geraldo de ordem intuitiva e, portanto, pautada por regras inconscientes de organização dos sons musicais, acredito que a análise de sua música pode revelar aspectos de sua trajetória e de suas experiências que não foram narrados, como, por exemplo, a vivência de outras culturas musicais que ele não tenha citado ou que tenha rejeitado. A análise ainda pode trazer respostas a algumas perguntas que as narrativas sobre o sambista me suscitaram, entre elas, que elementos de sua obra permitiram que a ela fosse dada tanta importância pelos outros sambistas? Que elementos poderiam classificá-la como um samba tipicamente paulista e musicalmente diferente do samba carioca?

Mas, por ser a música destituída de significado, como analisá-la? O mito, como qualquer sistema de representação oriundo da língua, é formado de unidades mínimas de significado – os *mitemas* (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 226) –, que objetivamente se opõem a outras unidades: cru *x* cozido, fresco *x* podre, abertura *x* fechamento, etc; e estas oposições permitem que analisemos narrativas feitas por palavras. Já as unidades de som musical, que são, *a priori*, desprovidas de significado, só podem criar pares de oposição entre si dentro de um contexto relacional, uma vez que não existem sons absolutamente graves ou agudos, mas sons mais graves ou mais agudos que outros, bem como notas de durações mais longas e mais curtas. A linguagem musical nasce, assim, de um conjunto de oposições binárias culturalmente construídas, sendo a primeira delas a oposição entre som musical e ruído: do fato de que cada cultura define à sua maneira o que é música, ruído e fala, resulta que a única definição universalmente válida para o som musical é que ele se opõe à fala e àquilo que se considera ruído (NETTL, 2005, p. 17). “Som e ruído não se opõem absolutamente na natureza: trata-se de um *continuum*,

uma passagem gradativa que as culturas irão administrar [...]” (WISNIK, 1989, p. 30). O ritmo é criado na oposição entre ataques e repousos, entre as durações curtas e longas. A melodia se constrói na articulação entre alturas mais graves e mais agudas. A música tonal se caracteriza pelo revezamento entre movimentos estáveis e instáveis, caminhando sempre os acordes dominantes e dissonantes para acordes fundamentais e consonantes (*id.*, *ibid.*, p. 65). “Se um músico quiser evocar o alvorecer, não pinta ‘o dia e a noite, mas apenas um contraste qualquer [...]’. Os termos não valem em si; apenas as relações importam” (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 74).

É também a cultura que vai atribuir, *a posteriori*, significados aos sons musicais, ou seja, se a música agrada independentemente de qualquer imitação, “o espírito se imiscui ao prazer dos sentidos; em sons sem significado definido, ele busca relações, analogias com diversos objetos, com diversos efeitos da natureza” (LÉVI-STRAUSS, 1997, P. 73). “Prova disso são ‘o longo pranto dos violinos – do outono’, ‘a clarineta é a mulher amada’” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 42). Assim, o “revezamento fraco e contínuo de duas notas” pode “representar o murmúrio de um riacho” (*id.*, 1997, p. 73). Essa aproximação entre som e imagem, no entanto, continua Lévi-Strauss, é convencional: para que o ouvinte perceba a sinfonia tocada por uma orquestra como a representação de uma tempestade, por exemplo, ele deve, no mínimo, ter o conhecimento do enredo da obra ou, então, já estar familiarizado a uma maneira de se representar musicalmente a tempestade. Na canção popular brasileira, a aproximação é facilitada pelo uso da letra, que acaba por guiar, como demonstrou Tatit (1996), o contorno melódico, a divisão rítmica e as pausas. É a partir da atribuição de significados aos sons que a música se torna, então, narrativa, pois passa a dizer algo sobre a sociedade.

Para definir as unidades musicais mínimas, a partir das quais analisamos a obra de Geraldo Filme, nos utilizamos do conceito de *musema*, elaborado por TAGG (2003): “unidades mínimas de expressão em qualquer estilo musical dado [...] e podem ser estabelecidos pelo procedimento analítico de comparação entre objetos [...]” (p. 13). Essa comparação, atenta o autor, deve ser, no entanto, baseada em elementos externos às canções que nos permitam aproximá-las, entre eles, a localização geográfica comum, o contato entre seus compositores, o pertencimento a um mesmo gênero, entre outros, já

que “seria também absurdo pensar que, por exemplo, um mesmo acorde³ de Si bemol com 13ª vá significar o mesmo numa opereta do século XIX e no *bebop*.” (*id.*, *ibid.*, p. 22). Assim, a comparação entre canções de tradições musicais diversas, neste trabalho, não desconsiderou a etnografia dessas tradições, ou culturas.

Após a verificação da possibilidade de comparação busquei, então, nas canções de Geraldo, as unidades musicais mínimas, que podiam ser frases melódicas, *ostinatos* rítmicos, progressões harmônicas, instrumentação, entre outras, que fossem recorrentes no conjunto de sua obra e na obra de outros compositores. Busquei, igualmente, os elementos diferenciais de sua obra em relação a outros gêneros musicais, outros gêneros de samba e à obra de outros compositores, apontando, ao mesmo tempo, a sua individualidade enquanto compositor e a sua relação com as culturas musicais que vivenciou. Transcrevi em partitura todas as suas canções que foram gravadas – pelo menos de acordo com as informações que possuo –, não tendo feito, portanto, um recorte entre aquelas que mereciam ser analisadas e as que não.

O uso da partitura não é, a meu ver, um problema, já que a considero, do mesmo modo que as narrativas, uma interpretação de parte da experiência. Tendo-se em conta que a escala temperada, aquela que organiza as alturas no sistema musical do Ocidente, não dá conta de pequenos desvios de afinação e mesmo de notas faladas (o que aparece com bastante frequência nas gravações de samba), foi inevitável fazer uso de aproximações, por meio da minha interpretação particular. Mas se a escuta das músicas foi essencial para a transcrição, ela é também indispensável àqueles que leem o presente trabalho e, por isso, ele vem acompanhado de um DVD, já que não se pretende um trabalho voltado somente para o estudioso que domina a leitura da partitura, servindo a transcrição apenas como método de registro e de demonstração das minhas impressões. Além disso, procurei analisar aspectos relacionados às gravações, como interpretação, instrumentação e andamento, os quais não podem ser transportados para a partitura.

Quanto à ordem em que as canções aparecem ao longo do trabalho, escolhi como ponto de partida a canção “Batuque de Pirapora” (canção 1) por ela me remeter, como a outras pessoas entrevistadas, a um ambiente sonoro diverso do samba carioca, que talvez pudesse ser denominado de ‘samba paulista’. Procurei, então, os *musemas* que pudessem aproximá-la de outros gêneros de música paulista, como os cateretês,

³ Percebemos nesse trecho que o *musema* apela para as semelhanças musicais, o que o opõe ao *mitema*, que apela para as oposições entre os signos. Assim, novamente a análise musical se coloca como oposição simétrica à análise das palavras.

sambas-de-bumbo, modas de viola, entre outros, para em seguida afastar-me deles e investigar se as canções de Geraldo faziam um diálogo com outras tradições musicais.

Criou-se um percurso que, longe de se dar em linha reta, assemelha-se a uma teia, já que uma mesma canção era capaz de remeter a tradições musicais diversas. “Se a investigação transcorrer de acordo com os planos, ela não evoluirá, portanto, sobre um eixo linear, mas, sim, em espiral, voltando regularmente a antigos resultados e englobando novos objetos [...]” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 22). O parentesco entre as canções, destaques novamente, não ultrapassou os limites estabelecidos pela etnografia, do contrário estaríamos nos afastando da trajetória de Geraldo e nos arriscando a uma aventura por demais formalista.

Organização do trabalho em capítulos

Parte I: A trajetória de Geraldo Filme: narrativas de palavras.

Capítulo 1: “É tradição e o samba continua”: de Geraldo Filme ao Kolombolo Diá Piratininga.

Iniciando com a etnografia e as narrativas sobre alguns eventos em que ocorreram homenagens a Geraldo Filme após a sua morte, analisarei quais aspectos de sua trajetória foram ressaltados pelos agentes destas homenagens. Estes eventos me levaram ao Grêmio de Resistência Cultural Kolombolo Diá Piratininga, cujas atividades eu venho frequentando há um ano.

Capítulo 2: Batizados em Pirapora.

Exporei as narrativas sobre a Festa do Bom Jesus de Pirapora, que ocorre na cidade de Pirapora do Bom Jesus, localizada no interior de São Paulo, vista pelos sambistas como um dos berços do samba paulista. Foi nesta festa que Geraldo, ainda menino, levado pela mãe, teria iniciado sua vivência do samba, bem como os demais sambistas de sua geração.

Capítulo 3: Geraldão da Barra Funda e os redutos dos bambas negros de São Paulo.

Abordarei as narrativas sobre os bairros onde Geraldo e os demais sambistas que falam dele dizem ter sido praticado o samba na cidade no início do século XX, entre os quais a Barra Funda, onde nosso protagonista cresceu. Estes bairros se localizavam, em sua maioria, nas áreas alagadiças da cidade, longe da colina central onde se ergueram os primeiros bairros considerados nobres, concentrando-se neles as famílias migradas do campo em busca de trabalho, de maioria negra, entre elas a família de Geraldo, bem como a classe operária formada por uma maioria de italianos vindos da região Sul de seu país de origem.

Capítulo 4: Samba e samba paulista: “Eu sou paulista e gosto de samba”.

No capítulo que encerra a primeira parte do trabalho, tratarei dos episódios da vida de Geraldo após ter-se tornado um ídolo dos demais sambistas, imortalizando-se, pelo acúmulo de experiência nas rodas de samba, cordões carnavalescos e escolas de samba da cidade.

Parte II: Musicologia de Geraldo Filme: narrativas de músicas.

Capítulo 5: Batuque de Pirapora.

Analisarei as canções de Geraldo que se aproximam de alguns gêneros de música rural do interior de São Paulo, cujos elementos serviram para a identificação de sua obra enquanto um samba rural paulista.

Capítulo 6: Partido-alto: Samba de bamba.

Analisarei a influência do partido-alto na obra de Geraldo, gênero de samba considerado tradicional e cuja execução seria possível somente aos mais talentosos, buscando encontrar se essa influência pode ter sido uma das razões do respeito que outros sambistas têm por sua obra.

Capítulo 7: Antes era assim...

Levando-se em consideração a comparação que os sambistas de São Paulo fazem de sua música com o samba carioca, analisarei a possível influência ou oposição entre padrões de composição e interpretação de sambas atribuídos a esta cultura e aqueles presentes na obra de Geraldo, buscando a compreender o que seria, para ele e os narradores de sua trajetória, o samba paulista.

Parte I - A trajetória de Geraldo Filme: narrativas de palavras

Capítulo 1: “É tradição e o samba continua”: de Geraldo Filme ao Kolombolo Diá Piratininga

A) Morte e adoração do sambista

“A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode relatar. É da morte que ele deriva a sua autoridade” (BENJAMIN, 2012, p. 224).

No dia 05 de Janeiro de 1995 morre Geraldo Filme, aos 67 anos de idade, de uma parada respiratória, no Hospital Pan-Americano (São Paulo), onde estava internado em virtude de uma broncopneumonia agravada por diabetes (TOLEDO, 2012, p. 156). Pelo que se conta, não demonstrava grandes preocupações com a alimentação e a tentação sempre foi grande, já que era filho de cozinheira e, quando criança, trabalhava entregando marmitas: “Mas bolinho de carne vinha sempre na primeira panela, por isso que ele engordou”, de acordo com seu amigo e parceiro de trabalho, o dramaturgo Plínio Marcos (1974). Nas lembranças do filho de Plínio, Leo Lama, o Geraldo aparece como um daqueles sambistas que, na sua infância, frequentava os almoços da família aos domingos, mostrando grande apreço por feijoada e outros pratos gordurosos: “Estava sempre com muita fome, adorava comer!”⁴.

Pelas imagens de seu funeral, exibidas no documentário feito em sua homenagem⁵, Geraldo era pessoa querida, já que o cemitério da Lapa estava repleto de participantes. O sambista Osvaldinho da Cuíca, que estava presente, relata: “Olha, foi muito emocionante, foi uma das maiores emoções da minha vida, que a voz quase que

⁴ Leo Lama: músico, ator e dramaturgo, em entrevista dada a mim no dia 17/04/2013.

⁵ “Geraldo Filme: crioulo cantando samba era coisa feia...” (1998).

embargou na hora do funeral, porque o povo todo, nós cantamos a música de Geraldo Filme”⁶:

Silêncio
O sambista está dormindo
Ele foi, mas foi sorrindo
A notícia chegou quando anoiteceu
Escolas
Eu peço o silêncio de um minuto [...]

A música a que se refere Osvaldinho é “Silêncio no Bexiga” (canção 20), composta por Geraldo em homenagem ao sambista Pato N’Água, antigo apitador da escola de samba Vai-Vai que, no ano de 1967, foi assassinado pela ditadura militar. A canção se tornaria hino dedicado aos sambistas que partem e levam consigo nada mais que a admiração de seus pares. Nas palavras do sambista Fernando Penteado, filho dos fundadores da mesma escola de samba, da qual é o atual diretor de harmonia:

O Geraldo morreu como no samba que ele fez pro Pato N’Água [...] se foi sem dizer adeus! A gente teve a notícia de que ele tava internado e que não podia fazer visita aí, de repente, o Geraldo morreu. A gente tá querendo, eu e mais umas pessoas, que o dia da morte dele, dia 05 de janeiro, seja o dia do sambista, porque existe o dia do samba, que é dia 02 de dezembro [...]. E por que na morte dele? Porque foi aí que ele renasceu! As pessoas que chegam no Vai-Vai pra se apresentar geralmente cantam algum samba do Geraldo, pra dizer ‘olha, eu conheço’, porque pra nós ele era o suprasumo. No ano em que ele morreu a escola fez uma camisa e nós fomos pra avenida com o rosto dele. Nossa, eu vi muita gente chorar! Depois a gente teve que fazer camisa pra vender, pra dar pras pessoas. Aí, no dia do desfile das campeãs, pessoas de outras escolas estavam também com a camisa, porque ele tinha passagem em qualquer escola⁷.

Três anos após o triste acontecimento, Geraldo renasce no documentário já citado, o qual se inicia com uma pequena ficção em que o narrador do filme, no personagem de um jornalista, é incumbido da função de produzir uma matéria sobre o sambista. Ele vai atrás de documentos e pessoas que o conheçam dentro do jornal, não obtendo qualquer resposta positiva e saindo, então, em busca dos sambistas e amigos de Geraldo, encontrando com eles um tesouro tão grande que não cabe em uma matéria

⁶ Em depoimento registrado no mesmo documentário.

⁷ Em entrevista dada a mim no dia 04/04/2013.

jornalística e se transforma em filme-documentário, que registrou afirmações como “Geraldão fazia um samba de São Paulo legítimo [...], era um profundo apaixonado por São Paulo”, “Geraldo pra mim foi a expressão máxima do samba de São Paulo” e “Se um dia alguém contar uma história pra valer do samba no Brasil [...] vamos ter que falar do Geraldão. O Geraldão é uma figura fantástica porque ele brota dessa terra paulista. Ninguém como ele pra falar dos negros aqui em São Paulo, ninguém tão ligado assim à calçada, à rua, à poeira, à terra”⁸. Essa oposição, criada no documentário, entre a valorização dada a Geraldo por outros sambistas de sua cidade e a falta de conhecimento de sua obra por parte dos jornalistas dá algumas dicas sobre sua trajetória.

O documentário estreou em 1998, no festival de cinema “É Tudo Verdade”, do qual foi campeão como melhor filme⁹. Sobre este ocorrido, Osvaldinho da Cuíca, sambista que auxiliou o cineasta Carlos Cortez na criação do roteiro e realização do filme, comenta:

Saíam páginas inteiras nos jornais: ‘Vai sair o filme do Geraldo Filme’ [...]. No dia do lançamento do filme tinha gente dos Estados Unidos, da África, de Cuba, gente do mundo inteiro, estava tudo lotado de gente, tiveram que chamar a polícia porque tinha gente querendo quebrar tudo pra conseguir entrar, não cabia mais gente [...]. Nós trouxemos o Itamar, que também era um grande parceiro meu, pra fazer a trilha sonora¹⁰.

O Itamar a quem Osvaldinho se refere é Itamar Assumpção, músico pertencente ao movimento musical conhecido como “vanguarda paulista” e que gravou a trilha sonora do documentário, a canção “Vá cuidar da sua vida” (canção 25), do próprio Geraldo, cuja letra serviu de inspiração ao subtítulo do filme: “crioulo cantando samba era coisa feia”.

No ano de 2007, no mês da consciência negra, a prefeitura espalhou pela cidade de São Paulo vinte painéis com imagens de descendentes de africanos que mereciam ser lembrados e, entre estes, estava Geraldo Filme, cujo rosto foi pintado num painel exposto no Memorial da América Latina (TOLEDO, 2012, p. 25). Seu rosto está

⁸ Depoimentos, respectivamente, de Plínio Marcos (dramaturgo), Osvaldinho da Cuíca (sambista) e Fernando Faro (jornalista e produtor do programa “Ensaio”, da TV Cultura).

⁹ Matérias jornalísticas sobre o evento: <http://www1.folha.uol.com.br/fof/cult/ult300398006.htm>; <http://www.programadorabrasil.org.br/programa/96/>.

¹⁰ Em entrevista dada a mim no dia 21/06/2013.

igualmente pintado em um muro próximo à sede da escola de samba Vai-Vai, no bairro do Bexiga, para quem ele compôs um de seus sambas mais famosos, a canção “Tradição” (canção 30).

Entre os dias 02 e 06 de Maio de 2012, no mesmo local onde foi instalado o painel no ano de 2007, foi realizado um evento, o qual assisti, que reuniu sambistas da cidade, intitulado: “É tradição e o samba continua”, verso que compõe o refrão de “Tradição”. Embora não fosse um evento realizado exclusivamente em homenagem a Geraldo, seu nome e suas canções estiveram presentes em vários momentos, bem como um painel com a ilustração de seu rosto, colocado na entrada do teatro. Entre os artistas que se apresentaram estavam Fabiana Cozza, Toinho Melodia, Osvaldinho da Cuíca, Chapinha, Quinteto em Branco e Preto e a Velha Guarda da escola de samba Camisa Verde-e-Branco, aliando-se, como sugeria o título do encontro, os sambistas mais antigos aos mais jovens da cidade.

Nos dias 31 de Agosto, 01 e 02 de Setembro do mesmo ano, o jovem músico Kiko Dinucci realizou um show, o qual também assisti, no SESC Vila Mariana, com o mesmo título, porém com outros convidados e em homenagem exclusiva a Geraldo, narrando episódios de sua vida e fazendo releituras de suas composições. Um novo show do mesmo músico, em parceria com outros, foi realizado no dia 29 de Setembro do mesmo ano no Itaú Cultural, para acompanhar o lançamento, em CD, do disco “Plínio Marcos em Prosa e Samba: nas quebradas do mundaréu”, lançado em 1974 pela gravadora Chantecler, uma parceria do dramaturgo com Geraldo Filme, Toniquinho Batuqueiro e Zeca da Casa Verde. De acordo com o músico e pesquisador Charles Gavin, curador do trabalho em parceria com Aninha Barros, filha do dramaturgo, o álbum “é um registro imprescindível para compreender e discutir a identidade cultural de São Paulo”¹¹. O show de lançamento foi organizado pelos filhos do dramaturgo e executado por sambistas da nova geração paulistana. O teatro estava lotado, não tendo eu conseguido, como outras pessoas, assistir ao show. Aninha ainda comenta que os próprios sambistas não valorizavam, na época em que surgiu a parceria de seu pai com os pagodeiros, o samba de sua cidade: “Então foi superimportante esse disco com o apoio do meu pai a esses sambistas, para sair daquele círculo de Adoniran Barbosa”¹².

¹¹ Jornal “O Estado de São Paulo”. Caderno 2. Dia 07/07/2012: capa.

¹² Em entrevista dada para o jornal “O Estado de São Paulo”. Caderno 2. Dia 07/07/2012: capa.

No mesmo mês em que foi realizado o evento acima citado, conheci um dos parceiros de pesquisa do repertório do ‘samba paulista’ de Kiko Dinucci, também sambista da nova geração, Renato Dias, personagem que mudaria os rumos da pesquisa que já estava em andamento, voltada, até então, para os anos que compreenderam a vida de Geraldo, passando a abordar o Geraldo enquanto mito. Narremos o encontro.

B) Grêmio Recreativo de Resistência Cultural Kolombolo Diá Piratininga: a chegada

Entre os dias de 16 e 18 de Agosto de 2012, aconteceu na galeria Olido, em São Paulo, um encontro entre sambistas e pesquisadores, organizado pela jornalista Maitê Freitas, que foi nomeado “Desde que o Samba é Sampa”¹³. Fui convidada a expor minha pesquisa sobre Geraldo Filme, que, segundo Maitê, foi o artista que inspirou a criação do evento. Foi através de uma das mesas de debate que conheci, somente de vista, Renato Dias, que foi convidado a falar sobre um grêmio recreativo que ele criou na Vila Madalena com o fim de divulgar o ‘samba paulista’ e de formar novos compositores. A partir de então, eu passaria a frequentar o grêmio toda semana.

Era noite de 14 de setembro de 2012, uma sexta-feira, quando entrei pela primeira vez na sede do Kolombolo: uma casa de dois andares, na Rua Belmiro Braga, número 164. Estava tudo muito calmo e silencioso, pois grande parte dos músicos que se reúne naquele local todas as noites de sexta-feira fazia um show com a velha guarda da escola de samba Camisa Verde-e-Branco, no Centro Cultural Rio Verde. Fui recebida por Ligia, que é casada com Renato e que o auxiliou na criação do grêmio. Juntamente comigo, estava presente como espectador do encontro um grupo de estudantes de cinema da Universidade de São Paulo (USP), interessado, por indicação de uma professora e pesquisadora do que eles chamaram de “folclore brasileiro”, em realizar um documentário sobre o grêmio.

Numa sala de tamanho médio, repleta de armários, fotos, estandartes, pastas e instrumentos musicais, cerca de vinte e cinco carteiras escolares são dispostas em roda, ao redor de uma pequena mesa coberta com a bandeira de São Paulo, em cima da qual são colocadas a escultura de um preto-velho – Nhô João – e de um galo – Kolombolo é a tradução em banto da palavra –, além de uma xícara de café, ofertada à primeira

¹³ Cf. site: <http://www.facebook.com/sambasampa>

entidade. Sentadas na roda, pessoas das mais variadas profissões: uma advogada, uma artista plástica, um antropólogo, músicos, estudantes, uma professora de arte, funcionários de empresas e, entre outros personagens, sambistas profissionais, ou seja, aqueles que vivem da arte, entre os quais os mais assíduos frequentadores são Toinho Melodia e Zé Maria, dois senhores, tendo sido o último deles o cantor a defender no desfile da escola de samba Unidos do Peruche um famoso samba-enredo de Geraldo Filme e B. Lobo, chamado “Tradições e Festas de Pirapora” (canção 38).

O mestre de cerimônias, um homem enorme, de tamanho e de gentileza, de nome Antônio Carlos, Tonhão pros mais íntimos, espera que se cumpra o horário de tolerância para a chegada dos mais atrasados, geralmente entre oito e meia e nove horas da noite, e dá início ao encontro musical, pedindo licença a Nhô João e para que ele ilumine a prática, protegendo-a de qualquer individualismo ou egocentrismo que possa partir de algum dos integrantes da roda. Cabe destacar que o horário de tolerância é dirigido somente aos compositores jovens, sendo permitido aos sambistas idosos e/ou componentes das velhas guardas das escolas de samba chegar a qualquer momento. Essa regra foi modificada recentemente, podendo os atrasados fazer parte do encontro, sendo alijados, no entanto, do direito de mostrarem composição de sua autoria.

Entoa-se, inicialmente, o hino do grêmio, a canção Kolombolo, composta por Toniquinho Batuqueiro em parceria com Renato Dias e Tadeu Kaçula, e o hino da ala de compositores, como se autoneie o grupo, composto por Leandro Medina. As canções-exaltação são seguidas de um repertório, memorizado pelo grupo, de sambas compostos por músicos considerados importantes para a história do gênero em São Paulo. Esta consideração é resultado de pesquisa realizada pelos fundadores do grêmio, a partir de uma série de entrevistas realizadas com os sambistas mais antigos da cidade.

Inicia-se, então, a apresentação dos integrantes da roda, chamados um a um por Tonhão, a mostrarem uma canção de sua autoria, que deve ser impressa em número de cópias suficiente para que todos possam acompanhar a letra e cantar em coro. Aos visitantes que estão por ali de passagem ou que acabaram de chegar, como era o meu caso naquela noite de setembro, é permitido que cantem uma canção que não seja de sua autoria, mas que seja de compositor paulista e, caso o visitante não seja dado às exhibições, fica-lhe permitido fazer um pedido aos integrantes da roda. O acompanhamento instrumental é exercido sempre por pelo menos um violão, um cavaco e alguns instrumentos de percussão. Tonhão cuida a todo o momento para que não haja conversas paralelas enquanto o compositor expõe ou fala de sua obra. O encerramento

do encontro é feito pelo mesmo ritual que o inicia: entoa-se o hino do Kolombolo e da ala de compositores, seguido por um repertório de sambas paulistas, finalizando-se a noite com um abraço que cada participante deve dar em todos da roda.

De maneira regrada e ritualística, aquele encontro reinventava a roda de samba tal como ela é descrita pelos sambistas contemporâneos de Geraldo Filme acerca dos encontros realizados em suas casas, nas ruas, festas e outros eventos onde a viveram. Entre os elementos citados por esses sambistas, presentes igualmente na literatura acadêmica sobre o samba (Cf. MOURA, 2004; LOPES, 2008; SANDRONI, 2001), temos: a hierarquia entre sambistas mais novos e mais velhos; o encontro descompromissado com qualquer fim utilitário, atrelado ao lazer e à sociabilidade; a intimidade entre os participantes e a mescla entre diversão, malandragem e religião, que no Kolombolo é representada pelo respeito à Nhô João e ao galo e pela crença nos orixás, já que, no dia em que o Kolombolo nasceu, um galo que morava no quintal da casa do Renato e que nunca se manifestava não cessou de cantar durante uma noite inteira, “até raiar o dia em Piratininga”¹⁴.

Se magia existe ou não, o fato é que o Kolombolo me converteu, de antropóloga e observadora, em integrante da ala de compositores: logo no segundo encontro de que participei fui intimada a cantar um samba de compositor paulista, tendo então me apresentado com a canção “Batuque de Pirapora” (canção 1), de Geraldo Filme, o que imediatamente me fez ganhar o respeito dos integrantes da roda, que afirmaram ser aquela canção um hino do samba rural paulista, que eles valorizam. A partir do terceiro encontro passei a ser cobrada por uma composição de minha autoria – já que é com este fim que aquelas pessoas se reúnem –, o que acabei por fazer. Para fazer parte oficialmente da ala, por fim, tive que compor um samba exaltando o grêmio, exigência feita a qualquer um que queira efetivamente fazer parte e ganhar uma pasta onde serão arquivadas suas composições. Outros antropólogos passaram pela mesma experiência, a exemplo do Kike, integrante da ala de compositores, que escreveu uma biografia de Geraldo Filme, a qual não foi publicada, mas cujo uso no presente trabalho me foi autorizado.

Enfim, o que vivencio na roda de samba é que, intimado a participar, todo observador se torna um participante, convertendo-se em sambista, pois, para integrar a

¹⁴ Referência ao trecho do samba-exaltação à ala dos compositores, de Leandro Medina, que faz um trocadilho com o nome do grêmio: “Até raiar, o Diá Piratininga”.

roda, todos devem cantar os refrãos, que tradicionalmente são executados em coro, e bater palmas, fazendo o acompanhamento rítmico.

Nos encontros que frequentei no Kolombolo, compreendi que os projetos que estão na base deste grêmio de “resistência cultural” são: 1. A valorização do samba composto por pessoas que vivem ou que nasceram no Estado de São Paulo e; 2. A valorização do samba rural paulista, um gênero musical oriundo do interior do Estado e que teria migrado para a capital na virada do século XIX para o século XX, representado, entre outras canções, por “Batuque de Pirapora” (canção 1), de Geraldo Filme. Voltemos a ele.

C) Kolombolo e o ‘samba paulista’

Foi Geraldo Filme quem disse: “Vamos mostrar São Paulo [...]. Eu gosto de falar de São Paulo nos sambas e de valorizar o que é nosso. Não precisamos copiar nada da Bahia nem do Rio”¹⁵. Nesta fala estão presentes os dois projetos anteriormente apontados como os guias da “resistência cultural” do Kolombolo: mostrar São Paulo e valorizá-la seria divulgar seus compositores, enquanto não copiar o Rio e nem a Bahia seria fazer um samba autêntico de São Paulo, regional, diferenciado, com características culturais específicas. A linha de raciocínio que liga um ao outro não foi arbitrariamente traçada por mim, mas pelo próprio Renato Dias, que afirmou: “[...] o Geraldo Filme foi o cara que pensou o samba de São Paulo. É o cara que absorveu o que tava acontecendo e articulou, ele mostrou: isso é isso, por isso”. Tal afirmação, feita em entrevista dada a mim, foi seguida da demonstração do atestado de óbito do sambista, cuja cópia o grêmio conserva em uma pasta. O atestado de óbito, registrando a existência de fato da pessoa Geraldo Filme e constituindo o que Kofes (2001, p. 22) chamou de “inscrições objetivadas”, autorizava Renato, que se considera um pesquisador do ‘samba paulista’, a falar, com bastante propriedade, do sambista.

Contou-me ele que cresceu na Zona Norte da cidade, em bairro considerado periférico, tendo sido frequentador da macumba e do carnaval de rua desde a juventude, tornando-se cantor e compositor, no entanto, através do rap, com o grupo Sinhô Preto-Velho. No ano de 1999, ele teria sido convidado a participar como jurado do desfile das escolas de samba, o que ele fez durante três anos. Foi quando descobriu, através da

¹⁵ Em entrevista registrada no MIS (Museu da Imagem e do Som) de São Paulo, realizada por Olga Von Simson, Ciro Ferreira Faro e Paulo Puterman (1981).

leitura de um livreto da UESP (União das Escolas de Samba Paulistanas), a existência de um tumultuado carnaval de rua, que ele desconhecia e que atraía uma média de um milhão de pessoas por ano, promovido pelas escolas de samba do grupo de acesso¹⁶, alijadas do desfile no sambódromo e pelas quais a UESP é a instituição atualmente responsável. Sua curiosidade acerca desse carnaval o levou até Max Frauendorf, historiador que trabalhava no acervo da instituição. A partir do encontro, surgia a ideia de divulgar, por meio de pesquisa e publicações, o samba escondido de São Paulo, a qual seria prontamente acatada pela então companheira de Renato, Ligia Fernandes, que de acordo com ele só topou a empreitada porque estavam no início do namoro.

O trio fez do carro de Max seu escritório ambulante, com o qual ia às casas dos sambistas para realizar as entrevistas e a busca por documentos que fizessem o registro da história do samba e do carnaval da Pauliceia. Os pesquisadores eram rapidamente convertidos em amigos pelos seus recepcionistas, que lhe ofereciam almoço, café e a possibilidade de darem continuidade à família de sambistas e de amantes do carnaval. Foi por meio destas relações afetivas que a escola de samba mais antiga das que ainda estão ativas em São Paulo, a Lavapés, se tornou a “madrinha” do grêmio, participando os integrantes deste dos desfiles daquela.

Anos depois, Guga Stroeter, produtor musical e amigo de Renato, ofereceria a casa que estava comprando para a instalação de seu estúdio de gravação – o Sambatá – para ser dividida com o trio. O estúdio ainda seria utilizado para o registro da obra dos sambistas que estavam sendo entrevistados. Foi quando surgiu a série de álbuns intitulada “Memória do Samba Paulista”, que registrou a obra de Toniquinho Batuqueiro, das Tias Baianas Paulistas, Ideval Anselmo, Velha Guarda do Camisa-Verde-e-Branco, Nenê de Vila Matilde, Embaixada do Samba Paulistano, entre outros. Do núcleo de pesquisa, que a partir desse momento tinha um espaço fixo, nascia o Grêmio Recreativo de Resistência Cultural Kolombolo Diá Piratininga¹⁷, um espaço com o fim de criação e transmissão da cultura do ‘samba paulista’, que reproduzisse, embora reinventasse, o formato familiar das rodas de samba realizadas nos terreiros e casas dos sambistas. A ala de compositores foi inspirada, por sua vez, no formato das

¹⁶ O grupo de acesso é formado pelas escolas de samba menores e por aquelas que tiveram as pontuações mais baixas em desfiles anteriores (URBANO, 2006).

¹⁷ De acordo com Renato Dias, Kolombolo significa ‘galo’ em banto – língua falada pelos povos bantos, que habitam o Congo, Angola e Moçambique, de onde proveio o maior número de escravos trazidos da África para o Brasil (SILVA, 2005, P.28) –, Diá é a preposição ‘de’, também em banto, e Piratininga o antigo nome da capital paulista em tupi.

escolas de samba: um encontro formal entre compositores, que exige deles a criação de sambas exaltando a escola e que os prepara para a composição dos sambas-enredos, que acompanham o desfile da escola durante o carnaval. Com a intenção de resistência, o grêmio se manteria, no entanto, fora dos padrões de organização burocrática das escolas, que aumenta a distância entre seus integrantes e faz com que a ala de compositores tenha como fim a produção de sambas-enredos aptos a disputarem o concurso para o desfile de carnaval, endossando, novamente, uma crítica feita anos antes por Geraldo Filme, segundo o qual a escola de samba distorce o que era para ele a verdadeira cultura do samba e do carnaval, burocratizando um encontro que para ele deveria ser espontâneo e comercializando uma música que outrora tinha como único fim, mediar o lazer. Os compositores que integram a ala do Kolombolo não são, em sua maioria, músicos de formação ou sambistas de profissão, do que decorre que, em muitos casos, são os instrumentistas que compõem a harmonia ou até mesmo a melodia das letras escritas pelos frequentadores musicalmente amadores, o que reforça a ideia da prática musical como uma mediadora de relações, estando o perfeccionismo estético em segundo plano. A participação é tão importante que os compositores mais experientes chegam, inclusive, a propor aos iniciantes parcerias, incentivando-os.

Este projeto de resgate do que se acredita ser a verdadeira roda de samba, que é compartilhado por sambistas do Rio de Janeiro, como se pode conferir na obra de Lopes (2008) e Moura (2004), é bastante comum na atualidade. No encontro que ocorreu na Galeria Olido, quando vi Renato pela primeira vez, estavam presentes alguns integrantes das comunidades¹⁸ Samba da Vela, Samba do Monte e Pagode da 27 que, como o Kolombolo, pretendem constituir-se como espaços de lazer e sociabilidade mediada pelo samba, cada qual com suas peculiaridades, resistindo à transformação em escola. Essas comunidades estabeleceram uma rede de relações entre si e, assim, os integrantes de uma determinada comunidade geralmente integram também outras e participam dos eventos de todas, evitando a competição que caracteriza a relação entre as escolas de samba. Um dos integrantes da ala de compositores do Kolombolo foi fundador da comunidade Samba do Congo, que se localiza no bairro da Brasilândia.

O Kolombolo produz, ainda, marchinhas carnavalescas que exaltam a cidade, divulgando a sua história e os seus sambistas durante o desfile do cordão organizado

¹⁸ Comunidade, no presente trabalho, é uma categoria nativa, utilizada pelos sambistas para designar um grupo que se encontra em lugar específico e em dia/horário fixo, em geral semanalmente, para fazer samba.

pelo grêmio nas ruas, que acontece sempre no último fim de semana que antecede o carnaval. A marchinha é composta sempre por três integrantes oficiais da ala, definidos por sorteio. O pré-requisito para a participação no sorteio é a presença em pelo menos metade dos encontros da ala.

Tudo o que foi narrado acerca da trajetória e do funcionamento do Kolombolo está em conformidade com acontecimentos que se deram no ano de 1992, dez anos antes da fundação do grêmio, na vida de Renato Dias: certa noite, ao acompanhar uma ex-namorada à casa de um preto-velho que ela consultava, esperando por ela no carro, ele teve sua presença adivinhada pela entidade e foi, então, convidado a subir. Naquele momento ele seria informado que tinha a função de realizar um projeto, fazer algo por sua terra, algo que ele só viria compreender muito tempo depois. Em 2002, estava ele, conforme suas próprias palavras, divulgando e defendendo a cultura de sua terra por meio de seu grêmio recreativo.

Interpretado, portanto, como destino, o Kolombolo está intrinsecamente ligado à religiosidade de seus fundadores, cultuadores dos orixás e outros espíritos ancestrais presentes na umbanda e no candomblé, com quem os tambores, ao soarem o samba, se comunicam. O respeito à religiosidade de origem africana – iorubá, mais especificamente – é expresso no número de canções devotadas aos orixás, que acabam por absorver todos os participantes, mesmo aqueles que não são religiosos. Foi também Geraldo Filme quem afirmou ser o respeito à crença nos orixás um ato de valorização das culturas africanas que participaram da construção do país. Assim, mesmo que não se acredite nas entidades, como o próprio Geraldo afirmava não crer, deve-se, em sua opinião, o respeito à sua cultura:

Eu já coloquei orixá em samba-enredo e acredito que eles tenham força como temática, mas não como crença institucionalizada. O pessoal é supersticioso, mas não religioso. Quando apresentei “A rainha dos orixás” na [escola-de-samba] Paulistano [da Glória], muita gente foi contra, que achou falta de respeito, e não desfilou. É bonito como folclore, mas nem todos acreditam¹⁹.

¹⁹ Em entrevista registrada no MIS (Museu da Imagem e do Som) de São Paulo, realizada por Olga Von Simson, Ciro Ferreira Faro e Paulo Puterman (1981).

Renato Dias afirmou o mesmo e, assim, o seu grêmio se constitui como um foco de resistência cultural paulista e negra, já que também aos grupos de africanos escravizados no Brasil são atribuídos diversos elementos da cultura do samba.

A discriminação contra a umbanda não é religiosa, é étnico-social [...]. Quando as pessoas discriminam a umbanda e o candomblé, fazem isso por causa das entidades, que representam os estereótipos marginais da sociedade: a figura do nordestino com seu Zé Pelintra, a figura do idoso negro e da idosa negra que são os pretos-velhos, as pombas-gira que são as mulheres da noite, a figura indígena no personagem do caboclo [...]. Então a gente começou a sacar que na verdade não existia preconceito religioso e sim preconceito étnico, só que através da religião²⁰.

É também à África que ele atribui o parentesco entre samba e rap, o que o teria levado de um gênero musical ao outro sem nenhuma resistência. Ao associar o seu apreço pelo samba à sua vivência da cultura do rap, do candomblé e da umbanda, Renato expõe uma visão do samba como um dos frutos de uma cultura negra universal, que se relaciona a outros gêneros musicais que nasceram dos batuques africanos que eram praticados nas fazendas, dando origem, na região rural de São Paulo, ao samba paulista. É em virtude da crença nesta unidade estabelecida pelo ritmo negro entre os mais variados gêneros de canção popular da América Latina que o Kolombolo promove encontros entre sambistas e cantores de rap, bem como o Baile do Veludo Black, em que Renato discoteca músicas negras de todas as partes do mundo.

Quando perguntado sobre o que seria o samba rural paulista – o samba que acontece nas regiões rurais do Estado ou um gênero musical? –, Renato me respondeu:

É um estilo. Tem vários estilos de samba: a gente tem o samba rural, o samba sincopado, o partido-alto, o dolente, o samba-canção, samba-de-breque [...]. O samba rural é principalmente de São Paulo. Ele tem toda uma diferença, não só na execução, como na melodia, e isso provém muito do lamento dos negros escravizados nas fazendas de café, naqueles cantos de trabalho, o que é uma coisa muito próxima do blues.

Sobre o assunto, ele ainda afirma:

²⁰

Renato Dias, em entrevista dada a mim no dia 29/11/2012.

Eu nasci na capital e frequentei muito pouco a região rural do Estado mas, no entanto, eu tenho essa ruralidade que eu não sei explicar de onde é, mas é muito forte, tanto que eu só sei fazer samba rural, eu não enveredei pro partido-alto²¹, o samba rural é o que eu sei fazer.

Ou seja, o samba rural é definido por ele não em virtude de sua localização geográfica, mas como um estilo, que pode ser aprendido por qualquer um e ao qual o termo ‘samba paulista’ faria referência quando usado para definir um gênero musical. E dando continuidade à descrição:

O nosso samba é muito mais melancólico, mais próximo do blues. O samba do Rio é mais festivo, porque provém da Bahia, do samba-de-roda, um samba mais festivo, mais alegre. Quando a gente fala do samba paulista, é pra que as pessoas entendam, não é pra dizer que é melhor que o do Rio, é uma questão de... porque o Brasil é um continente, é muito grande! Aí entra a questão da mídia, o Rio de Janeiro foi a capital do país, então pegou aquele modelo do malandro da Lapa e passou pro Brasil inteiro como se fosse tudo igual e não é. Aquilo ali é uma coisa específica do Rio de Janeiro, não que também no interior do Rio não existisse um samba mais próximo dessa coisa rural [...].

Esse depoimento é bastante próximo do de Geraldo, gravado há mais de trinta anos, embora Geraldo aproxime o samba rural paulista da festa, e não do lamento:

Nosso samba não tem nada a ver com o samba do Rio. É tão diferente! Em tudo! Nos tipos de manifestação da gente, no andamento, porque o nosso vem mesmo daqueles batuques, daquelas festas rurais, festas que eram dadas aos escravos quando tinha boas colheitas [...]²².

Na exaltação da origem rural do samba paulista, Renato ainda fala de um estilo que ficou conhecido como samba-de-bumbo, citado na canção de Geraldo “Batuque de Pirapora” (canção 1) – “negro batia na zabumba e o boi gemia”²³ –, como existente

²¹ Cf. definições do samba de partido-alto no capítulo 6.

²² Em entrevista registrada no MIS (Museu da Imagem e do Som) de São Paulo, realizada por Olga Von Simson, Ciro Ferreira Faro e Paulo Puterman (1981).

²³ Definição de zabumba, pelo dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (<http://www.dicionariompb.com.br/zabumba>): “Membranofone, variante de bombo ou bumbo. Tambor

somente no Estado São Paulo. Um dos projetos do Kolombolo diz respeito, justamente, à preservação da tradição do samba-de-bumbo, sendo o único grupo de samba que, segundo Renato, ainda faz samba rural na cidade, estilo cujos quatro pilares são, em sua opinião, Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde, Toniquinho Batuqueiro e Henricão. Os shows e rodas de samba que o Kolombolo realiza contam, ainda, em sua instrumentação, com uma sanfona e uma viola caipira o que, segundo ele, remetem à música rural, tendo sido propositadamente inseridos nestes eventos.

Assim, Renato define o ‘samba paulista’ 1. Como um samba de origem rural, com características musicais e culturais específicas desta região do Estado, e 2. Como um samba feito por paulistas e, neste sentido, com características musicais e culturais diversas, o que o grêmio preserva no encontro dos compositores e na divulgação de suas obras. Nos eventos que o Kolombolo produz na cidade, que se dividem entre as gafieiras – “Galofieira” –, os shows dos sambistas das velhas guardas, o samba-de-bumbo, os shows dos próprios integrantes da ala de compositores, a “Praça do Samba” – encontro que ocorre todo último domingo do mês na Vila Madalena, também na Rua Belmiro Braga –, o bloco de carnaval, o “Cafezal Paulista” – encontro que acontece todas as quartas-feiras à noite do Teatro da Vila –, entre outros, a única regra que impera é a de que se toquem exclusivamente sambas de compositores de São Paulo e, assim, cumpra-se a ordem do preto-velho que sentiu a presença de Renato naquele ano de 1992 e de outro preto bem mais velho, a quem este trabalho se dedica.

Com a fundação do Kolombolo, Renato foi aos poucos abandonando a produção de seu grupo de rap, afirmando que um grêmio recreativo era uma causa muito mais nobre que um grupo musical em que ele atuava como solista: “O mais importante pra mim é que a cultura ande pra frente”. Estas palavras soam em acordo com a ideia, expressa na canção “Tradição” (canção 30), de Geraldo Filme, de que “o samba continua”, mas que a continuidade deve estar embasada na tradição e, por isso, a necessidade de se recorrer sempre aos sambistas mais velhos, entre os quais Geraldo é atualmente citado como referência. Voltemos, então, à sua trajetória, tal como ela foi narrada, buscando quais elementos são ressaltados em sua reinvenção enquanto um herói mítico da história do ‘samba paulista’.

grande, com duas membranas, percutido na posição vertical por duas baquetas. É usado no maracatu, no samba rural, nas Folias do Divino, nas orquestras populares e no acompanhamento de gêneros de música nordestina [...]”. Ou seja, a zabumba, sendo uma variante do bumbo, é utilizada na canção para se referir a ele.

Capítulo 2: Batizados²⁴ em Pirapora

A) A cidade e as festas

“A festa maior, na juventude e na infância de Geraldo, acontecia a cerca de cinquenta quilômetros de São Paulo, em Pirapora do Bom Jesus”²⁵. Não é à toa que uma de suas canções (canção 1) se dedicou a fazer uma descrição dessa, que aparece em todas as narrativas analisadas no presente trabalho e em toda a bibliografia sobre o samba paulista:

No século XVIII, uns negros, trabalhando numa lavoura em Pirapora, acharam uma estátua, em 1725, e colocaram ela num morro. Naquela época, as lavouras não iam muito bem e, de repente, naquele ano – a crença popular é muito forte – as lavouras começaram a prosperar. Era uma estátua do Bom Jesus. E a crença se espalhou! Não se tinha internet, não se tinha nada, mas espalhou! Com o passar do tempo, vários romeiros começaram a ir pra Pirapora, dia 06 de Agosto, vários fazendeiros começaram a vir pra pedir proteção e prosperidade pras suas lavouras²⁶.

Segundo a tradição, uma imagem de Nosso Senhor Jesus Cristo, talhada em madeira, foi encontrada em 1724 às margens do rio Tietê. Várias vezes se procurou transportá-la para Parnaíba, a vila mais próxima, mas, sem explicação alguma, ela retornava para o local de origem. Diante desse fato, vários devotos construíram uma pequena capela no local, originando-se aí a vila [...] (MORAES, 1995, p. 90).

O surgimento de Pirapora do Bom Jesus é narrado, como se pode observar em ambas as descrições acima expostas, uma produzida por um sambista e a outra por um historiador, a partir de um milagre ou da construção de uma capela, em torno da qual se formou a cidade. Este tipo de aglomeração urbana está presente, igualmente, na história das cidades que foram citadas na pesquisa de Antonio Candido (2001) sobre a formação

²⁴ Os termos batismo e batizado, neste trabalho, são categorias nativas, utilizadas pelos sambistas para designar aqueles que são introduzidos, pelos mais velhos, nas rodas de samba, sendo por estes ensinados na arte de dançar, tocar, cantar e improvisar.

²⁵ Fala do narrador no documentário “Geraldo Filme: crioulo cantando samba era coisa feia...” (1998).

²⁶ Fernando Penteado, em entrevista dada a mim no dia 04/04/2013.

da cultura do interior paulista, entre elas, Piracicaba, Tietê, Porto Feliz, Conchas, Anhembi, Botucatu e, principalmente, Bofete, objeto de sua etnografia. Todas essas cidades, juntamente com outras, são citadas nas narrativas sobre o samba paulista como berços do samba rural, tendo se encontrado seus habitantes anualmente na festa do Bom Jesus, dedicada aos milagres citados, mostrando uns aos outros as suas maneiras específicas de versar e batucar.

As relações sociais nessas cidades foram caracterizadas, até meados do século XX, portanto, pela mediação da religião, por mais variadas que tenham sido as recepções dos dogmas católicos pelos grupos que habitavam a região. Um dos principais eventos da sociabilidade, citado pelo mesmo antropólogo, que se baseou nas narrativas e no dia-a-dia dos habitantes mais antigos de Bofete, era o mutirão, trabalho coletivo realizado com fins diversos, como o plantio, a colheita ou a construção de uma casa. O beneficiado pelo mutirão concedia, em troca, uma festança a seus ajudantes, estabelecendo com eles uma relação de reciprocidade. “Um velho caipira me contou que no mutirão não há obrigação para com as pessoas, e sim para com Deus, por amor de quem se serve o próximo [...]” (*id.*, *ibid.*, p. 89).

Ao lado do mutirão, as rezas caseiras, seguidas das festas para pagamento de promessas aos santos, os festejos juninos e as novenas marcaram o cotidiano dos habitantes do interior paulista. Em todas essas ocasiões havia dança, com destaque para o fandango, espécie de sapateado de origem ibérica acompanhado do som de violas e violões, mesclado a danças e músicas de origem indígena e africana, o que marcaria as reuniões do campo com o sincretismo cultural, dando origem à dança de Santa Cruz, à Catira – ou Cateretê –, ao Cururu, à Folia de Reis, à Festa do Divino, à Dança de São Gonçalo, às congadas e moçambiques, entre outras. Todas estas manifestações constituem-se em uma mescla de dança, teatro, música e se utilizam de uma poética que mistura o louvor aos santos católicos, temas históricos e as crônicas do cotidiano do campo, tendo servido de objeto aos jesuítas no processo de catequese de índios, africanos e seus descendentes, já que acabavam por se utilizarem das manifestações culturais desses povos para o ensinamento da liturgia católica²⁷. A narrativa do cotidiano da população do campo em forma de música deu origem à moda de viola – termo que se originou de “moda”, usado em Portugal, até o século XVIII, para designar qualquer canção popular (SANDRONI, 2001, p. 41) –, que geralmente é cantada em

²⁷ Filme-documentário “São Paulo Corpo e Alma” (2003).

solo, em dueto – com a divisão das vozes em intervalos de terças, sonoridade que se tornou bastante característica da música caipira –, ou na forma de desafio entre dois cantores, em que um provoca o outro por meio de versos improvisados, testando a astúcia do oponente. A disputa poética em forma de canto é praticada em diversas regiões do Brasil, tendo ficado conhecido na música caipira como desafio ou calango, no samba como partido-alto e na música nordestina como repente.

As manifestações que foram influenciadas pelas danças indígenas, a exemplo do cururu e da catira, absorveram a formação dos dançarinos em fileiras, geralmente duas, uma de homens e outra de mulheres, que dançam uma de frente para a outra, entrecruzando-se em movimentos ondulatórios e alternando o som das palmas ao dos pés. Dois cantores e um violeiro se colocam à frente, entoando o canto inicial, uma espécie de recitativo, que é seguido do improviso da viola e da música dos sapateados e das palmas. Segundo Osvaldinho da Cuíca (CUÍCA & DOMINGUES, 2009, p. 32), o samba nas cidades do interior paulista era dançado, até meados do século XX, em fileiras, fazendo os dançarinos “movimentos de cobrinha”, tendo sido adotada a formação em roda a partir do momento em que, urbanizadas, as cidades passaram a receber influência das rodas de samba cariocas, por meio da televisão, e das rodas de samba baianas, a partir do movimento migratório que ocorreu, na virada do século XIX para o século XX, do Nordeste para o Sudeste.

A formação em roda é atribuída pelo mesmo sambista, como por outros pesquisadores, a exemplo de Sodré (1998), à influência das culturas africanas, majoritariamente de origem banto e iorubá, e onde havia roda de samba se praticava a umbigada e, às vezes, o jongo. Nesta última manifestação, o canto inicial é chamado de ponto, sendo o segundo cantor, aquele que é chamado para o desafio, convidado a desatar o ponto, ou nó. Os donos das fazendas permitiam que os escravos dançassem seus batuques nos dias dedicados aos santos católicos.

Segundo Cornélio Pires, um observador do cotidiano do campo e do folclore paulista, as manifestações musicais caipiras se dividiam entre modas de cururu, cateretê, samba e carreiras de batuque, “sendo que destas só se incumbem os caipiras pretos, pois é o batuque uma dança africana” (PIRES, 2004, p. 13). Os curureiros, segundo o mesmo, não cantavam versos amorosos, dedicando-se somente aos santos, para quem eles faziam um altar improvisado com folhas de palmeira. Os sambadores cantavam em roda, “com as morenas, ao ritmo de adufes, violas, pandeiros, [as quais] requebram em

trejeitos grotescos²⁸, cantando quadras amorosas que são seguidas de um coro mais ou menos monótono, mas bem afinado” (*id.*, *ibid.*). Percebe-se nestas descrições uma diferenciação entre o batuque, que seria praticado somente por africanos, e o samba, que contaria com a participação de brancos e mestiços, o que pode ser entendido pela menção à morena. O autor afirma, ainda, que apesar de o batuque ter sido prática somente de pretos, não raro havia italianos e outros brancos assistindo.

Embora Cornélio Pires, como outros estudiosos do folclore brasileiro, tentem definir com precisão as manifestações citadas, não há uma uniformidade nestas definições, o que foi apontado por autores como Tatit (2004), Sandroni (2001) a respeito dos primeiros gêneros musicais brasileiros e por Moura (2004) e Lopes (2008), em relação aos variados gêneros de samba. Assim, se usava genericamente os termos batuque, pagode, cateretê e samba, até meados do século XX, para definir as festas, músicas e danças de negros e mestiços. Em Angola e no Congo, países de onde proveio a maior parte dos africanos escravizados, os batuques eram designados pela palavra *semba*, que significa umbigo, referindo-se ao movimento de encontros de ventres na umbigada, dança para a qual a música era tocada (SANDRONI, 2001; SODRÉ, 1998). No Brasil, acredita-se que a palavra *samba* tenha sido a transformação do termo *semba* e designou, até o final do século XIX, as festas e os batuques dos pretos nas regiões rurais do país, passando a ser usada nas cidades somente a partir de então. De acordo com Mário de Andrade, “em 1933 os negros falavam indiferentemente ‘samba’ ou ‘batuque’” (ANDRADE, 2005, p. 329), realidade que foi modificada, de acordo com descrições posteriores a esta, passando o termo samba a fazer referência à música mestiça e batuque à música e à dança dos africanos, o que já aparece nas descrições feitas por Cornélio Pires. Nas palavras de Tatit (2004), a respeito da virada do século XIX para o século XX:

Nossa canção incorporou ao longo desse período uma grande variedade de fisionomias que, embora não trouxesse qualquer obstáculo para o pronto reconhecimento da maioria dos ouvintes, tornou trabalhosa sua definição artística e, acima de tudo, sua apreciação crítica. Comportou-se como um organismo mutante que ludibriava os observadores por jamais se apresentar com o mesmo aspecto (pp. 11-12).

²⁸ É preciso levar-se em conta que, tendo sido escrito no início do século XX, o texto de Cornélio se utiliza de termos um tanto pejorativos para se referir à mulata.

Essa mesma variedade de fisionomias foi narrada a respeito do samba que acontecia em Pirapora, cidade que receberia desde o seu surgimento, anualmente, no dia 06 de Agosto, não só fiéis de todo o Estado, como também os festeiros. Seu Carlão, sambista da escola Unidos do Peruche, por exemplo, afirmou que “nos barracões o pessoal jongava”²⁹. Fernando Penteado, neto de Fredericão da Zabumba, citado na canção 1, afirmou que se fazia samba-de-roda³⁰. Osvaldinho da Cuíca³¹ afirma que o samba-de-bumbo que nasceu em Pirapora descendeu do jongo e do candomblé, transformando-se em um batuque mestiço pela participação de brancos.

Mas o que todos os sambistas narraram em comum foi a existência de batuque e disputa poética após o término da procissão religiosa. Nos barracões, espaços coletivos cedidos pela Igreja para abrigar os romeiros durante os quatro dias de procissão, o batuque ficou tão famoso que era frequentado, não só pelos fiéis e batuqueiros do Estado, como também por intelectuais da metrópole, a exemplo de Oswald e Mário de Andrade. Foi este último, aliás, o primeiro estudioso a registrar o termo “samba rural paulista” para designar um batuque específico de Pirapora. Nas palavras de Osvaldinho³²: “O princípio da história do samba paulista foi Mário de Andrade, que ele não tinha esse foco no samba paulista, era generalizado, quando ele começou a romaria dele”. Ou seja, teria sido durante as romarias para Pirapora que Mário de Andrade percebeu um sotaque diferenciado no samba praticado pelos paulistas do interior e tal astúcia pode ter influenciado sambistas como Geraldo, Osvaldinho e, na atual geração, Renato Dias, a defender o ‘samba paulista’ enquanto um gênero de origem rural.

Osvaldinho ainda relata que o samba na cidade de São Paulo, até o período mencionado, era mais atrelado às festas juninas do que ao carnaval, já que teria esta intrínseca relação com a cultura rural. Geraldo Filme já havia apontado o mesmo em entrevista (1981) ao afirmar que, enquanto o samba baiano e carioca são descendentes diretos do candomblé africano, o samba rural paulista teria surgido nas festas profanas que seguiam as celebrações católicas. Essa matriz diferenciada seria um dos elementos de distinção entre o samba paulista rural e o samba paulista urbano que era praticado no início do século XX nas casas de mulheres negras como Dona Olímpia – citada na canção 1 –, dona de terreiro (SILVA *et. al.*, 2004), o qual teria mais influência do samba

²⁹ Em entrevista dada a mim no dia 15/05/2013.

³⁰ Em entrevista dada a mim no dia 04/04/2013.

³¹ Em entrevista dada a mim no dia 21/06/2013.

³² *Ibid.*

baiano e do candomblé do que das festas e gêneros musicais caipiras. Segundo Fernando Penteadó (2013), a história do negro de São Paulo foi redefinida em Pirapora e na crença no Bom Jesus, sendo atualmente muitos negros devotos do catolicismo:

O meu avô, como todo pessoal antigo, da época, era comum ir pra Pirapora, porque a história do negro passa por Pirapora. Como chegamos como escravos, a família foi dizimada, porque eles compravam os escravos e mandavam cada um prum lado, você nunca mais ia ter contato com a família. Mas nessa divisão, quando os negros iam embora, eles tinham uma marca e eles desenhavam essa marca num pano e dividiam em quantos pedaços fossem e cada um levava. Eles já faziam isso no século XVII [...]. Quando os fazendeiros iam pra lá, às vezes viajavam três meses, seis meses e traziam todo o seu estafe, que era formado por negros, as amas de leite, as cozinheiras... Ia gente de São Paulo e de outros Estados. E aí o que acontecia, as famílias negras começaram a se encontrar trezentos anos depois, pelos paninhos que eles traziam. Na época era o paninho e depois começaram a trazer o estandarte, com o logo da família. E aí os parentes todos se encontravam e faziam seus terreiros de samba. E nessa, meu avô era um dos zabumbeiros e se sobressaiu.

O estandarte, que substituiu os panos na criação dos terreiros de samba formados pelas famílias de negros, tem íntima relação com a história do carnaval na capital, já que os cordões, considerados como uma das primeiras manifestações culturais negras da cidade, eram igualmente formados por famílias e representados pelo estandarte, com o nome da agremiação.

B) O batizado

Geraldo Filme era filho dos caipiras mineiros Sebastião de Souza e Augusta Geralda de Souza, que frequentavam o samba em Pirapora e habitavam São João da Boa Vista, cidade do interior paulista onde Geraldo morou até o ano de 1933 (sete anos de idade), quando a família se mudou para a capital paulista. Geraldo nasceu no dia 17 de Outubro de 1927 na capital, tendo sido, no entanto, batizado e registrado na cidade que então habitava. Paulistano de nascença e vivência, nunca deixaria de ressaltar a caipirice herdada de seus velhos, registrada em cartório e transparente em seu sotaque. Se o batizado oficial se deu na Igreja e o registro no cartório, o batizado que marcou a sua

trajetória enquanto mito foi aquele realizado nas rodas-de-samba, é nesse ritual que se inicia o Geraldo que aqui é narrado.

Sou nascido num terreiro,
Em São João da Boa Vista.
Na hora em que eu nasci,
Mamãe me jogou na pista:
Se cair deitado é padre,
Caiu de pé é sambista³³.

A ligação de Geraldo com a cultura caipira teria sido iniciada por sua avó, africana escravizada que residia igualmente na região rural e que ensinou ao neto os cantos negros de trabalho, que ele defenderia como a matriz cultural do samba rural paulista. A oralidade como forma de transmissão de conhecimento e, no caso do ensino musical, a única possível para músicos que não tivessem o domínio da escrita musical em partitura até meados do século XX, já que não havia a possibilidade de registro das canções em fonogramas, foi um dos fatores responsáveis pela importância dada aos mais velhos entre os sambistas mais antigos, criando-se uma hierarquia baseada na idade cronológica e na experiência das rodas de samba, expressa nos encontros entre as gerações onde os mais novos, para fazerem parte dos desafios poéticos e da dança, tinham que ser batizados pelos mais experientes. Os sambistas atribuem à cultura africana o respeito a essa hierarquia e à transmissão oral de conhecimento, conforme eu mesma observei nos diálogos com eles e no trabalho de outros pesquisadores, como Ioti (2004) e Azevedo (2006). Curioso que nenhum sambista tenha atribuído o respeito à tradição, à oralidade e aos mais velhos à influência das culturas indígenas, que também participaram do processo de formação do caipira de São Paulo, já que, entre os grupos indígenas que habitam ou habitaram o interior do Brasil, as canções são ensinadas pelos mais velhos, que as aprenderam em sonhos ou por via dos espíritos ancestrais, possuindo com relação a elas o mais ritualístico respeito, a ponto de algumas só poderem ser executadas por xamãs e outros líderes espirituais, em contextos específicos (BASTOS, 1999; SEEGER, 1987). Este fato aponta para a força, na atualidade, dos movimentos de valorização da cultura afro-brasileira, o que ficou visível no encontro entre sambistas realizado na Galeria Olido, onde conheci Renato Dias, e na frequência

³³ Trecho da canção “Eu vou pra lá” (canção 26).

aos eventos promovidos pelo Kolombolo. A denúncia do racismo e a história do negro no Brasil são temas recorrentes da obra de Geraldo Filme, como se pode conferir nas canções 1, 16, 17, 25, 39 e 41.

Sobre a importância da avó em sua formação cultural, Geraldo comenta:

A minha avó não era brincadeira! Eu peguei um canto com a minha vó que era o maior sarro! Lá na senzala, enquanto a nega velha tomava conta das crianças, os nego velho, como se fosse o partido-alto hoje, o acontecido, os nego velho, lá nas casinha, na hora do samba, metia bronca. Então eles cantavam um negócio assim: ‘Oi Thiá, oi Thiá de Junqueira, Thiá [...]’³⁴.

A canção entoada por Geraldo é Thiá [*sic passim*] de Junqueira (canção 21), cuja letra ele interpreta da seguinte maneira: “Então, a tradução disso, quer dizer, a escrava negra tinha que ir pra cama na marra e a moça branca ia por livre e espontânea vontade [...]”³⁵. O samba de domínio público foi registrado por ele no fonograma “Geraldo Filme: A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes” (2000) e por Osvaldinho da Cuíca, no fonograma “História do samba paulista” (1999), o que revela, novamente, a importância atribuída pelos sambistas à tradição oral, maneira como geralmente se propagam as canções de domínio público.

Estava colocado no mundo um menino negro e paulista, ligado afetivamente ao meio rural e à ancestralidade africana. A filiação de pais sambistas, como a etnia, são elementos sempre destacados pelos sambistas quando narram suas trajetórias, já que ser filho de sambistas distingue aqueles que têm o privilégio do berço daqueles que não o tem, ao qual é atrelada a noção de dom, que seria transmitida pelo sangue: “Samba tá no sangue” (Geraldo Filme, 1981). Sobre a questão da etnia, vê-se na nova geração de sambistas, a exemplo daqueles que conheci no Kolombolo, uma valorização do negro enquanto pai da cultura do samba, noção herdada dos sambistas mais antigos, a exemplo de Germano Mathias, um sambista branco, que afirmou que para ser aceito nas rodas ele teve que sambar como negro³⁶. Osvaldinho da Cuíca me relatou ocasiões em que sofreu preconceitos no meio pelo fato de não ser negro. Ou seja, enquanto ao negro parece

³⁴ Em entrevista registrada no fonograma “Geraldo Filme: a música brasileira deste século por seus autores e intérpretes” (2000).

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Em entrevista registrada no fonograma “Germano Mathias: a música brasileira deste século por seus autores e intérpretes” (2000).

bastar o fato da raça para ser sambista, estando o talento contido na natureza, ao branco seria necessário o desenvolvimento do dom por via da participação, estando o talento contido na cultura.

Em sua canção “Eu vou pra lá” (canção 26), o eu-lírico parece ser ele próprio, já que acentua o batismo na roda de samba, exercido pela própria mãe, fato que ele narrou em diversas entrevistas, e o pertencimento a São João da Boa Vista, uma das cidades que estão associadas à origem do samba rural paulista. Em virtude de sua filiação, Geraldo afirmou que “samba tá no sangue, por isso sou compositor. Eu conheço umas poucas notas, agora, se eu tiver que acompanhar, eu não sei. Minhas músicas são consideradas sem praxe, tenho criatividade bastante”³⁷, o que ele atribui, por um lado, à participação ativa da mãe nas festas onde se fazia samba, notadamente nos barracões de Pirapora, e, por outro, ao fato de seu pai ter sido um “daqueles músicos antigos, boêmio. Ele trabalhava até sexta. Sexta já era sábado então ele já não trabalhava. Sábado ele reunia aquele pessoal, ele com o violino [...] ainda tinha as tais serenatas”³⁸.

No mesmo ano (1981) em que foi realizada a entrevista em que Geraldo faz essas afirmações, outros sambistas contemporâneos seus foram igualmente entrevistados e, convidados a falar sobre suas trajetórias e a história do carnaval de São Paulo, destacaram igualmente a importância dos elementos já citados: pertencimento a uma família de sambistas, nascimento no interior rural do Estado e participação/batismo nos festejos que envolviam o samba, notadamente na Festa do Bom Jesus de Pirapora, a partir do que se tornavam amigos dos demais sambistas. Os mesmos elementos foram destacados nas entrevistas que eu realizei nos anos de 2012 e 2013.

E, assim, temos o Pé Rachado, da escola-de-samba Vai-Vai, que cresceu no interior de Minas Gerais, onde participava de congadas e moçambiques. O Zeca da Casa Verde, amigo de Geraldo desde a infância por conta da amizade entre as mães de ambos, que cresceu em Mococa. O Toniquinho Batuqueiro neto do velho Silvério, de Pau-Queimado:

³⁷ Em entrevista registrada no MIS (Museu da Imagem e do Som) de São Paulo, realizada por Olga Von Simson, Ciro Ferreira Faro e Paulo Puterman (1981).

³⁸ *Id., ibid.*

O velho Silvério, quando ia tocar tambu³⁹, fazia questão de levar toda a família. Do filho mais velho, que era o Zé Almofadão, só que naquele tempo quem era chique era almofadinha, mas o Zé era muito grande, então era Almofadão; até o neto caçula, que era o Toniquinho. E todos tinham que ir de branco, o branco mais branco, o branco de anúncio de televisão. Na volta, o velho Silvério ficava na porta, e o crioulo que não tivesse coberto de poeira vermelha não entrava em casa, que era sinal que não tinha batucado e envergonhava a família⁴⁰.

Madrinha Eunice, citada na canção 1 – que disse, em entrevista, "me chama de Madrinha Eunice que eu fico contente!", para ressaltar o seu orgulho em ter batizado diversos sambistas em sua escola de samba, a Lavapés –, nasceu em Piracicaba e conta que

Pirapora desde menina, todo ano, a minha mãe vinha de Piracicaba e nós íamos daqui [de São Paulo]. Nós íamos até Barueri e de Barueri a gente ia a pé, porque não tinha condução, né? Maravilhosa [era festa], hoje já não é mais o que era, mas vinha gente de tudo quanto era lugar, tinha o barracão dos paulistas e o barracão dos campineiros, né? [...] esteira pra tudo quanto era lado [...] mas naquele tempo se podia deixar tudo, não tinha perigo de nada [...] e era muito bonita a festa de Pirapora!

Ela conta, ainda, que batizou Germano Mathias, sambista que se tornou famoso cantor de rádio e que ficou conhecido por ter se apropriado do batuque na lata de graxa que era praticado pelos sambistas da Praça da Sé, na capital paulista:

Fui eu que levei ele na [rádio] Bandeirantes, que ele cantava muito bem, e tal, né? Então a Bandeirantes fez um concurso, então eu levei ele, foi a primeira vez que ele pegou um microfone na mão, e tal, e daí foi em frente [...]. É difícil perguntar prum sambista 'onde é que você aprendeu?' e que ele não diga 'foi lá na Lavapés'.

Sobre Madrinha Eunice, Seu Carlão do Peruche, que também foi batizado na Lavapés, comentou em entrevista (1981): "Eu a vejo com muito respeito no mundo do

³⁹ Nome dado a um tambor feito com toco de árvore utilizado nos batuques de umbigada praticados no interior paulista, sendo o termo usado também para designar essas umbigadas (filme-documentário: "No Repique do Tambú: O Batuque de Umbigada Paulista").

⁴⁰ Fonograma "Plínio Marcos em Prosa e Samba: Nas Quebradas do Mundaréu" (1974).

samba [...]. Na verdade ela deu chance pra formação de outras escolas. Muitas escolas atualizadas hoje em dia são elementos oriundos da Lavapés [...]”. Sobre sua iniciação no samba, ele comenta:

Olha, quando eu dei por mim, assim, eu já tava no meio do samba. Assim, eu não tenho nem condição de recordar, se eu fui levado pelos meus pais, ou pela minha mãe. Eu acredito que por uma tia minha, por nome de Antônia [...]. Aliás, minha bisavó [...] me recordo que ela já encaçapava. Ela fazia essas festas e tinha, já naquela época, o que nós chamamos hoje de samba, aqueles batuque, festa, coisas nossas.

Dona Sinhá, igualmente citada na canção 1, era filha do batuqueiro Felix da Costa, esposa de Inocêncio Mulata, do antigo cordão e atual escola-de-samba Camisa Verde-e-Branco, e sobrinha de Dionísio Barbosa, fundador do primeiro cordão carnavalesco de São Paulo, o Grupo da Barra Funda: "Quando eu nasci, que meu pai chegou assim, que ele viu, eu era meia clarinha assim, ele falou 'Nossa Senhora, essa nega vai chamar nega Sinhá!', e ficou esse apelido desde nascença. Se falar Cacilda ninguém sabe!". Dona Sinhá era também prima de Dona Olímpia.

Fernando Penteado, neto de Fredericão da Zabumba, um dos donos dos terreiros de samba de Pirapora, afirma ter conhecido Geraldo por conta da amizade entre suas famílias: “este laço entre famílias negras era comum por conta da separação sofrida por nossos ascendentes na época da escravidão”⁴¹. A mãe de Geraldo era uma das organizadoras das caravanas de foliões que se dirigiam à Festa do Bom Jesus todo ano. As caravanas iam de trem e, nos trechos onde faltava estrada de ferro, usavam burros e jardineiras, numa época em que mal havia estradas.

Na Rua das Tabocas, ali naquele pedaço maldito, quando chegava Agosto o mulherio fazia uma caravana e ia tudo pra Pirapora, iam levar cachaça pro Bom Jesus de Pirapora beber! E onde vai mulher, vai vagal, e o Geraldão ia atrás. Lá em Pirapora era assim: de dia coisas com o santo, todo mundo rezando, todo mundo agradecendo os milagres do ano, todo mundo pagando promessa, todo mundo seguindo procissão. De noite, festa de gente, festa no barracão, muita cachaça, muito samba e foi aí que o Geraldão aprendeu e ganhou as divisas de grande sambista, a valentia, porque em Pirapora o mais bobo fazia e acontecia. Tinha um tal de João Diogo que só tinha uma perna e

⁴¹ Em entrevista dada a mim no dia 04/04/2013.

jogava capoeira, se apoiava numa muleta e dava com a outra: ‘tome!’. E aí, em Pirapora, era assim⁴².

A atuação da mãe como organizadora de espaços musicais na capital, conhecida pelos saraus que duravam a noite inteira em sua pensão e nas gafieiras que aconteciam no clube de baile Paulistano da Glória, no bairro da Liberdade, levaria Geraldo Filme a atribuir, em diversas entrevistas, sua bagagem cultural a ela, afirmando, pois, que sua musicalidade estava no sangue.

O pessoal chegava lá de madrugada e meu pai pedia pra minha mãe fazer comida. Daí ela ficava aborrecida e dizia ‘meu filho não vai ser músico’. Mas no fim ela me incentivava. Quando me via cantando nas escolas dava bronca, mas incentivava [...]. Eu compunha só com caixa de fósforo. Desde garoto fazia melodias e versos e mostrava. Era desinibido e os grupos me acompanhavam [...]. Minha mãe é que participava mesmo da coisa ativa, da cultura popular, da coisa negra; quem conhecia mesmo [...].⁴³

Outra importante personagem do samba de Pirapora, citada por todos os sambistas em entrevistas e documentários, é Dona Maria Ester, uma senhora que atualmente possui noventa e dois anos, de acordo com Osvaldinho da Cuíca (2013), conhecida por puxar os sambas-de-bumbo em Pirapora e por ter sido integrante da Lavapés e da Vai-Vai nos anos em que morou na capital. Atualmente ela mora em Pirapora e é uma das últimas sambistas que restaram na cidade. Em suas palavras: “Que eu me lembro, eu tinha oito anos, a festa de Pirapora ia de segunda a segunda. Ali vinham as pessoas que eram escuras, né, e eles faziam um samba lá. E a Maria Ester, eu tinha doze anos, eu ia lá sambar!”⁴⁴. “No dia 2 de maio eu completo 73 anos de idade! Enquanto eu puder dar uma sambada, uma rebolada, eu tô aqui!”⁴⁵. Segundo Toledo (2012), Geraldo se utilizou de versos ensinados por Dona Maria Ester, colecionados em Pirapora, para compor sua canção “Batuque de Pirapora” (canção 1).

⁴² Fonograma “Plínio Marcos em Prosa e Samba: Nas Quebradas do Mundaréu” (1974).

⁴³ Depoimento dado ao Programa Show da Manhã, na Rádio Jovem Pan, no dia 01/07/1989. In Silva *et. al.* (2004, p. 155).

⁴⁴ Em entrevista registrada no filme-documentário “São Paulo Corpo e Alma” (2003).

⁴⁵ Em entrevista registrada no filme-documentário “Geraldo Filme: crioulo cantando samba era coisa feia...” (1998).

Muitos dos sambistas da atual geração fazem parte desta árvore genealógica iniciada em Pirapora. Fabiana Cozza, por exemplo, uma das mais conhecidas cantoras de samba da atualidade, é filha de Seu Oswaldo, da escola-de-samba Camisa Verde-e-Branco, parentesco a respeito do qual ela afirmou: “O samba é uma filosofia de vida, por isso não se aprende na aula de canto”⁴⁶. Ela ainda criticou fãs que se dizem admiradores do samba, mas que não frequentam as rodas. Cabe ressaltar que a roda de samba é aquela onde não existe a mediação, feita pelo palco, entre sambistas e espectadores, sendo realizada em suas casas, na rua, no bar e, atualmente, nas comunidades de samba, a exemplo do Kolombolo. Veremos mais adiante que a crítica de Geraldo Filme às escolas de samba se dirige, justamente, a uma perda dos valores cultivados pelos sambistas na roda, onde se daria importância para os laços de parentesco e amizade e para o ensinamento dos mais velhos.

C) O samba

“Está o grupo reunido pra dançar. A pinga circula. Eis justamente uma das atribuições do dono-do-samba. Ele é que de garrafa e copinho vai de um a um dando pinga” (ANDRADE, 2005, p. 237).

O dono do samba era quem segurava o bumbo, um bumbão enorme. Quem quisesse puxar o verso tinha que encostar a mão no bumbo e pedir licença e, então, cantar dois versos improvisados, que eram repetidos por todos. Aí começava aquele batuque, todo mundo dançando. Ficávamos repetindo os dois versos até cansarmos e, então, ia outra pessoa até o bumbo, pedia licença, e puxava um novo verso. Alguns versos ficaram bastante famosos, e nós cantávamos sempre. Tinha um assim [ele canta]: “Pirapora oi, Barueri/ Quem tem dinheiro vai, quem não tem que fique aí” (canção 3) (Seu Carlão, 2013).

Mário de Andrade, conforme já expus, foi o primeiro escritor a registrar em livro o samba rural paulista que ele assistiu em Pirapora. Esse samba recebeu diversos nomes, tendo sido samba-de-bumbo o mais usado pelos sambistas, termo que se origina da

⁴⁶ Depoimento prestado no evento intitulado “Desde que o Samba é Sampa”, realizado na Galeria Olido (São Paulo), entre os dias 16 e 18 de agosto de 2012. Cf. site: <http://www.facebook.com/sambasampa>.

centralidade deste instrumento no batuque que, como vimos no depoimento de Seu Carlão, era tocado pelo dono do samba. Segundo Osvaldinho da Cuíca (2013), não era qualquer um que tinha um bumbo, um instrumento muito grande, pesado, de difícil locomoção e que tinha que ser feito à mão. Assim, aquele que tivesse o bumbo e a paciência de transportá-lo até Pirapora se tornava o dono-do-samba e se colocava no centro da roda, ou entre as duas fileiras que se defrontavam frente-a-frente na dança. Esta mesma posição ocupava, segundo Mário de Andrade, o tocador do tambor mais grave nas rodas de jongo de cidades como São Luiz do Paraitinga. Lembrando-se dos apontamentos feitos por Osvaldinho e Seu Carlão acerca da presença do jongo nos barracões, é esperado que este gênero e o samba-de-bumbo partilhem de elementos comuns. Há uma canção de Osvaldinho – “Esse jongo é meu” – registrada no disco “História do samba paulista”, em que ele afirma ser o jongo “o pai do samba”.

O bumbo era responsável pela execução da frase rítmica principal, sincopada, enquanto os demais instrumentos de percussão – chocalhos, caixas, pandeiros, reco-recos, entre outros – executavam a base da pulsação, ou seja, os tempos 1 e 2 do compasso binário (semínimas) e suas subdivisões em duas ou quatro pulsações (colcheias e semicolcheias, respectivamente)⁴⁷. Fernando Penteadado, sobre seu avô, que foi considerado zabumbeiro-mor de Pirapora, afirma que esta função era comparável à do atual diretor de bateria das escolas de samba.

No samba observado por Mário de Andrade no ano de 1937, o grupo formou duas fileiras, colocando-se o tocador de bumbo no centro, reproduzindo-se a estrutura espacial adotada pelos músicos e dançarinos nas catiras, folias e outras danças rurais já descritas como descendentes de manifestações indígenas. Após o grupo repetir em coro o texto-melodia proposto pelo solista, dava-se início à batucada e à dança: “O bumbo está bem atento. Quando percebe que a coisa pegou e o grupo, memorizando com facilidade o que lhe propôs o solista, responde unânime e com entusiasmo, dá uma batida forte e entra no ritmo em que estão cantando” (ANDRADE, 2005, p. 327). O tocador de bumbo encostava, então, o instrumento nas dançarinas, convidando-as para dançar com ele no centro das fileiras. Diz-se que esta mediação entre homem e mulher feita pelo instrumento foi exigida pela Igreja com o fim de banir a umbigada. O autor ainda confirma nunca ter visto umbigada naquelas rodas, mas somente “aquela marcha pesada para frente e para trás [...]” (*id.*, *ibid.*, p. 328). O texto, curto e repetitivo, se

⁴⁷

As linhas rítmicas citadas estão ilustradas em partitura no capítulo 5.

submetia à dança e ao batuque, como igualmente notou Andrade (*id.*, *ibid.*, p. 329): “O que domina é o ritmo, o peso, a bulha violenta da percussão, as melodias primárias, e uma brutalidade insensível”⁴⁸.

Ao samba-de-bumbo, que acontecia nas ruas após a procissão religiosa, seguia-se a festa nos barracões, onde se praticava todo tipo de batuque e desafio, ficando famosas as disputas entre os sambadores de Campinas, Tietê, Capivari, São João da Boa Vista, Mococa, Piracicaba, Barueri, entre outras cidades do interior paulista. Geraldo Filme, assim como outros narradores do evento, relata que o samba-de-bumbo era muito próximo, musical e culturalmente, do folclore nordestino, a exemplo do baião, do maracatu, do carimbó e outros gêneros musicais em que a sonoridade do tambor grave sobressai em relação aos instrumentos agudos. Tendo-se em conta que no final do século XIX houve considerável migração de populações do Nordeste do país para o Sudeste, é de se esperar que as festas rurais paulistas contassem com a participação e a consequente influência da música e dos festejos nordestinos. O próprio baile do calango, que abria as festas de jongo, contava com a sanfona de oito baixos, instrumento utilizado no baião e no xote nordestino.

Todo acontecimento, para se tornar mito, deve ter um fim. Restou em Pirapora um museu que guarda a memória do samba-de-bumbo e dos barracões, bem como o espaço cultural Casa do Samba⁴⁹, onde Dona Maria Ester dá continuidade a esta prática. De acordo com suas palavras

Depois que derrubou o barracão um, aí foi acabando os romeiros, porque os romeiros, eles eram uns mais pobre outros mais rico, os que eram mais rico tinham hotel pra ficar e os mais pobre posavam no barracão um. Aí derrubaram o barracão, os romeiro também foram afastando. Aí, como começou a breicar o samba lá na estrada, porque Pirapora não tinha lugar pra entrar mais gente, aí eles foram desgostando e se afastando também e acabou⁵⁰.

⁴⁸ Percebe-se na fala de Mário de Andrade uma noção musical bastante europeia, na qual se valoriza a melodia sobre o ritmo. Esta noção é apontada no trabalho de Wisnik (1989), acerca do rompimento desta tradição musical com o universo da música modal, atrelada ao ambiente rural e às culturas orientais.

⁴⁹ Informações no site: <http://www.piraporadobomjesus.sp.gov.br/historia/o-samba-paulista-nasceu-em-pirapora>

⁵⁰ Entrevista registrada no filme-documentário “Geraldo Filme: crioulo cantando samba era coisa feia...” (1998).

Em 1937, o samba nos barracões foi proibido (MORAES, 1995, p. 94), tendo sido estes espaços posteriormente derrubados, já que a Igreja havia perdido o controle sobre aqueles atos profanos que aconteciam após a procissão. Em Agosto de 2012, procurei no site oficial da prefeitura de Pirapora do Bom Jesus⁵¹, assim como em outros sites turísticos da cidade, informações sobre a festa e a romaria. As únicas que encontrei divulgavam shows de música sertaneja e pagode moderno, realizados em palcos com estrutura para grandes espetáculos. Nada havia que falasse sobre os festejos de rua, as folias, os cururus, os cateretês e o samba-de-bumbo, que foram enclausurados em um museu.

Fernando Penteado (2013) afirma que o samba-de-bumbo nas ruas de Pirapora existiu até o final da década de 1950, época em que ele, ainda criança, afirma ter conhecido Geraldo, que já era adulto e, portanto, um de seus mestres, que realizaria o seu batismo. O mesmo ainda afirma ter testemunhado a oposição entre procissão religiosa e barracão, denunciada por Geraldo na canção 1, dizendo que na romaria iam brancos de um lado e negros do outro.

Aquilo que ele [Geraldo Filme] conta em Batuque de Pirapora, que a mãe dele tirou ele da procissão, era isso que acontecia. Eu fui batizado em Pirapora e eu me lembro que a gente ficava na beira do rio Tietê, era navegável ainda, a gente bebia a água, botava os alimentos, pra não estragar, dentro do rio, e a gente ficava bem separado dos brancos.

⁵¹<http://www.piraporadobomjesus.sp.gov.br/>

Capítulo 3: Geraldão da Barra Funda e os redutos dos bambas⁵²

negros de São Paulo

A) Geraldão da Barra Funda

Eu conto história das quebradas do mundaréu, lá de onde o vento encosta o lixo e as pragas bota os ovos. Falo da gente que sempre pega a pior, que come da banda podre, que mora na beira do rio e quase se afoga toda vez que chove [...]. Falo dessa gente que transa pelos estreitos escamosos e esquisitos do roçado do bom deus. Falo desse povão, que apesar de tudo, é generoso, apaixonado, alegre, esperançoso e crente numa existência melhor na paz de Oxalá⁵³.

A fala de Plínio Marcos, presente no fonograma especificado em nota, que narra a história de três sambistas de São Paulo – Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro –, fala da situação dos bairros onde estes, como outros sambistas, habitaram na capital paulista nas primeiras décadas do século XX. Nosso protagonista morou, durante a infância e juventude, em uma pensão montada pela mãe na Avenida Rio Branco, no bairro nobre de Campos Elísios, que se localizava próximo à Barra Funda, que, por sua vez, fazia parte do subúrbio alagadiço da cidade e que é apontado por Geraldo, em seus depoimentos, como o seu bairro, em virtude do qual foi apelidado pelos demais sambistas de Geraldão da Barra Funda.

A gente entregava marmita, a gente tinha condição, o mesmo padrão de vida que os menino lá tinha, os bacaninha lá, eu tinha também, a velha tinha condição pra isso. Aí eu dizia que ‘atravessa a fronteira’. Depois de entregar a marmita, ‘vai embora lá onde tá sua gente’. Onde tá minha gente é exatamente lá na Barra Funda, dividindo com os Campos Elíseos. Então eu ia pra Barra Funda e ficava lá no samba⁵⁴.

⁵² O termo bamba, do quimbundo *mbamba*, significa “mestre consumado, muito exímio e sabedor” (LOPES, 2008, p. 160) e é utilizado pelos sambistas para se referirem aos mais velhos e experientes, geralmente bons versadores, que possuem o dom de improvisar os versos na roda.

⁵³ Fonograma: “Plínio Marcos em Prosa e Samba: Nas Quebradas do Mundaréu” (1974).

⁵⁴ Geraldo Filme, em entrevista registrada na fonograma “Geraldo Filme: A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes” (2000).

A descrição da Barra Funda, bem como de outros bairros considerados marginais nas primeiras décadas do século XX, a exemplo do Bexiga, Brás, Mooca, entre outros, aparece em romances, como Brás, Bexiga e Barra Funda (MACHADO, 2012), e em canções como Saudosa Maloca, de Adoniran Barbosa (MATOS, 2007). Esses bairros se localizavam próximos às linhas de trem e às indústrias, nas várzeas dos rios que cortavam a cidade, para deles se abastecerem energeticamente. Eram regiões que, por conta da insalubridade ligada ao constante alagamento dos terrenos, acabavam por oferecer moradias mais baratas ou mesmo a possibilidade de ocupação irregular, já que estavam distantes do projeto de modernização promovido pelo Estado no centro da cidade. Os famosos cortiços da região eram formados nos escombros de antigos casarões de fazendas abandonadas. Há documentos datados do final do século XVIII que atestam a presença de negros fugidos nesses locais bem antes do movimento migratório e da expansão urbana ocorridos no início do século XX: “As capoeiras e campinas que havia em torno do Tanque Reúno, no Bexiga, como em outros pontos da baixada em que corriam o Anhangabaú e o Riacho Saracura, serviram de esconderijo onde se aquilombavam negros rebelados.” (CASTRO, 2008, p. 57). Até a década de 1920, quando nasceu Geraldo Filme, a cidade se restringia a uma colina central, sendo expandida, posteriormente, para estas várzeas (MORAES, 1995), configurando-se elas como um contraste com relação ao centro planejadamente urbanizado, o que consta na descrição que Lévi-Strauss fez da São Paulo de 1935, em seu diário de viagem:

[...] o Tietê prolongava seus meandros prateados pelas ‘várzeas’ – pântanos transformando-se pouco a pouco em vilas – cercadas por um rosário irregular de subúrbios e loteamentos. Logo atrás, ficava o centro de negócios, fiel ao estilo e às aspirações da Exposição de 1889⁵⁵: a praça da Sé, a meio caminho entre o canteiro de obras e a ruína. Depois, o famoso Triângulo, do qual São Paulo tinha tanto orgulho quanto Chicago de seu Loop: zona de comércio formada pela interseção das ruas Direita, São Bento e 15 de Novembro, vias atulhadas de letreiros onde se comprimia uma multidão de comerciantes e de funcionários que, com seus trajes escuros, proclamavam sua fidelidade aos valores europeus ou norte-americanos, ao mesmo tempo que seu orgulho pelos oitocentos metros de altitude que os livrava dos langores do trópico (o qual, porém, passa em plena cidade) (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 93).

⁵⁵ Menção à Exposição de Arte Moderna ocorrida em Paris, no ano mencionado, ocasião em que foi construída a Torre Eiffel.

O antropólogo dá continuidade ao relato apontando a hostilidade com que os idealizadores dessa modernidade representada pelo Triângulo tratavam de seu passado rural, acentuando a “diferenciação entre a cidade e o campo, aquela desenvolvendo-se às custas deste, com a resultante preocupação, para uma população urbanizada havia pouco, de se desvincular da ingenuidade rústica simbolizada no Brasil do século XX pelo ‘caipira’ [...]” (*id.*, *ibid.*, p. 98). Nas descrições de Moraes (1995): “as novas formas culturais em emergência” conviviam com “as tradicionais que insistiam em permanecer e mesmo aquelas que mantinham tanto os elementos tradicionais como os de inspiração renovadora” (p. 69).

Estes contrastes da cidade em processo de crescimento e modernização foram traduzidos na obra de Geraldo, a exemplo das canções 28, 30, 33 e 34. Porém, nessas descrições da cidade em expansão, o passado rural e provinciano, representado na época por bairros como a Barra Funda e o Bexiga, constituía para Geraldo Filme um lugar melhor, entre outros motivos, pela intimidade entre seus habitantes, através da qual as famílias de sambistas mantinham e construía novos laços entre si: “Conheci o Geraldão na Barra Funda, que foi o bairro onde eu nasci e cresci. Conhecia a mãe dele, ela tinha pensão e era cozinheira e o pessoal que trabalhava nas redondezas ia almoçar lá” (Seu Carlão, 2013). Geraldo ainda contou que a mãe trabalhava como cozinheira na casa de famílias mais abastadas, o que pode explicar a localização de sua residência em bairro considerado de elite, já que era comum que a família de mulheres pobres que trabalhavam como empregadas domésticas e cozinheiras residisse nas proximidades das casas dos patrões. À intimidade proporcionada por estes bairros aos seus habitantes, Leo Lama (2013), filho de Plínio Marcos, atribui a relação do pai com os sambistas: “a gente morou na Praça 14 Bis, ali perto da [escola de samba] Vai-Vai, então ali frequentavam muitos compositores da Vai-Vai”. A esta escola pertenceu Geraldo Filme na década de 1970.

Em virtude de seu trabalho de entregador de marmita para os trabalhadores que se reuniam, entre outros pontos da Barra Funda, no Largo da Banana, atual Avenida Pacaembu e que, na época, era região de descarregamento das mercadorias que eram transportadas pelos trens e caminhões; Geraldão ainda receberia o apelido de “negrinho das marmitas”:

O Geraldão é filho de dona Augusta, conhecida na Barra Funda como negra da pensão. O Geraldão ia entregar as marmitas e logo ficou conhecido na

Barra Funda como “negrinho das marmitas”. Mas bolinho de carne vinha sempre na primeira panela, por isso que ele engordou. Agora o que eu quero contar, e que pesa na balança, é que ele entrava na Alameda Glete pra entregar marmita e ouvia samba. Chegava no jardim da Luz, era só samba, subia os Campos Elíseos, era só samba, chegava no Largo da Banana, pouca banana e muito samba, ali a corriola se juntava pra descarregar caminhão e enquanto não vinha caminhão, armavam a roda do samba, iam jogando tiririca⁵⁶.

Entregador de marmita não foi a única profissão de Geraldo. Toniquinho Batuqueiro conta⁵⁷ que o sambista, que tinha o apelido de Corvão, era sócio de uma tinturaria, onde pegava ternos emprestados para vestir os amigos: “botava aquela roupa na gente e saía sábado, domingo, pras gandainha [...]. Se sujava, ele lavava, porque era dono da tinturaria, né? Não rasgando a roupa, tomando cuidado, segunda-feira chegava lá e devolvia a roupa e beleza”. Toledo (2012, p. 74) completa a descrição de sua trajetória profissional afirmando que Geraldo “viveu de vários empregos, e foi corretor de terrenos, cobrador, tintureiro por um bom tempo, funcionário do ECAD nos anos 80 e coordenador dos eventos do Carnaval na empresa Anhembi Turismo”. Osvaldinho ainda me revelou que Geraldo chegou a trabalhar como auxiliar do empresário de Pelé, Mário Ramondini, cujo escritório se localizava na rua 7 de Abril:

Ramondini foi o primeiro empresário de jogador de futebol, mas ele era empresário de artista, eu ia sempre lá porque ele arrumava serviço pra mim. Geraldo Filme era o office-boy dele e sempre me ajudava, arrumava uns trabalhos pra mim, eu vivia numa pindaíba do diabo! Ele também arrumava show pro Geraldo, mas era uma coisa esporádica, porque ele trabalhava com muitos artistas famosos.

Ou seja, o que se percebe na maior parte da trajetória de Geraldo é a separação entre a profissão de sambista – atrelada à diversão – e a de sustento – que se caracterizou pela mobilidade, tendo o sambista ocupado os mais diversos cargos, todos eles caracterizados pela informalidade. Essa situação foi modificada posteriormente, quando ele passou a trabalhar na organização do carnaval da cidade, tendo sido presidente da UESP e funcionário da Paulistur e da Anhembi Turismo, empresas

⁵⁶ Fonograma: “Plínio Marcos Em Prosa e Samba” (1974).

⁵⁷ Filme-documentário “Geraldo Filme: Crioulo cantando samba era coisa feia” (1998).

subsidiadas pelo Estado para a gestão dos desfiles das escolas de samba. Na fala de Osvaldinho, denota-se que Geraldo não era um artista popular nas mídias já que, apesar de trabalhar com um grande empresário, não teve seu talento agenciado por ele. Geraldo contava, ainda, que sua mãe queria que fosse doutor: “A velha queria, tinha condições, ‘vai ser médico’ [...] doutor em samba até que ainda vai, né!”⁵⁸. Seu pai, também músico, trabalhava como marceneiro.

A situação dos sambistas enquanto majoritariamente pertencentes a uma classe de trabalhadores informais, de baixa escolaridade, que não se sustentavam por meio de seus talentos, está ilustrada na trajetória de grande parte dos parceiros de Geraldo: Zeca da Casa Verde entregava marmitas com ele – “A filosofia se aprendia no meio da batalha, na tentativa de ganhar o pão de cada dia. [...] o Zeca teve que dar duro, foi ser guia de cego, marmiteiro, carregador de saco de batata, deu um duro danado [...]”⁵⁹ –, Pé Rachado trabalhou como padeiro e servente de pedreiro. Dona Sinhá frequentou a escola somente até o terceiro ano primário, pois tinha cuidar da casa e dos irmãos mais novos, para que a mãe pudesse trabalhar fora. Madrinha Eunice estudou somente até o quarto ano primário e ajudava a prima, quem a trouxe para a capital, nos serviços domésticos. Seu Carlão teve o segundo grau completo, mas trabalhou desde o primário. Dionísio Barbosa era carpinteiro. A esposa de Geraldo, Alice de Souza, quem o sambista conheceu entre os anos de 1956 e 1957, no samba, era empregada doméstica. Osvaldinho da Cuíca começou a fazer bicos no início da adolescência. Nas palavras de Fernando Penteado (2013): “Do samba ninguém vive [no sentido de ganhar dinheiro], eu mesmo não vivo. Mas eu vivo para o samba!”.

Trabalhando desde a infância na rua, aproveitando as brechas do trabalho para sambar, estes sujeitos acabavam por incorporar duas facetas opostas: a do batalhador e a do malandro, personagem que se manifesta em grande número de sambas, tanto paulistas quanto cariocas, não escapando a obra de Geraldo a esta estrutura discursiva: “Meu bem, eu vou-me embora, não fique triste, mulher de malandro não chora” (canção 29). Seu próprio filho, Ailton, afirmou a mim que mal via o pai em casa, pois era comum que ele saísse às quartas e voltasse somente aos domingos, não levando sua mulher junto, quem ele conheceu como passista na escola de samba Paulistano da

⁵⁸ Em entrevista registrada no fonograma “Geraldo Filme: a música brasileira deste século por seus autores e intérpretes” (2000).

⁵⁹ Fonograma: “Plínio Marcos Em Prosa e Samba” (1974).

Glória e que teria deixado de desfilar depois que se casou⁶⁰. Esse costume foi aprendido na infância, já que Geraldo afirma que seu pai ficava no samba de quinta a domingo, o que foi motivo para que sua mãe ficasse desgostosa, ao perceber que o filho trilhava os mesmos caminhos: “Não fui músico [profissional] porque minha mãe não deixou” (Geraldo Filme, 1981). Percebe-se nesta fala a diferenciação entre músico – aquele que estuda e vive de música – e sambista – aquele que tem o dom de compor, dançar e cantar sambas e que faz isso por amor, não por sustento.

A aproximação entre o patrão e a esposa, esta reencarnando o papel de opressor daquele, ao exigir do sambista que ele trabalhe e deixe a boemia, foi outro lugar-comum das letras de samba e nas relações amorosas dos sambistas, sendo diversos casos de malandragem narrados por eles: “Tem um sujeito que diz que desfila no Vai-Vai há seis anos e que a mulher dele não sabe! Ele vem de carona com um amigo, desfila e depois joga a fantasia fora! Eu falei que um dia ele vai achar a esposa em alguma ala aqui!” (Fernando Penteado, 2013). Conta-se que Geraldo era mulherengo. Assim, a negação do trabalho, bem como da fidelidade conjugal, já que as narrativas sobre os sambas sempre citam as orgias, acabaram por se tornar signos dos discursos dos sambistas, numa atitude política de crítica ao Estado e à ideologia trabalhista propagada, sobretudo, a partir de Getúlio Vargas. De acordo com o estudo de Cunha, a “lei do mínimo esforço” adotada por negros libertos no Brasil era um protesto político de não inserção na ordem social: “A resistência dos libertos, uma resistência sobretudo passiva, manifestou-se, por exemplo, na rejeição ao trabalho além do nível de subsistência e na chamada 'vadiagem’” (CUNHA, 2012, p. 21), através da qual “se minimizam as necessidades (numa cultura de subsistência) e se valoriza ao máximo o lazer.” (*id.*, *ibid.*, p. 83). Mas no caso destes sambistas que, como vimos, foram trabalhadores desde a infância, a vadiagem e o ócio estavam muito mais no plano do discurso do que na prática, sobre o que Osvaldinho da Cuíca comenta: “Quando se vê toda a alegria difusa na figura estereotipada do ‘malandro’ sambista, ninguém sabe o sacrifício e as dificuldades que ele passa para realizar seu sonho no carnaval que a todos fascina” (*apud* GOMES, 2010, p. 09).

⁶⁰

Alice e Ailton Filme, em entrevista dada a mim no dia 23/03/2013.

B) Geraldo Filme negro e a democracia racial

A Praça da Sé não foi fácil [...]. Saía da Barra Funda, parava primeiro na Praça Patriarca. Praça Patriarca era uma paradinha obrigatória, que ali era a ‘classe A’ da elite negra, era uns clubes negros que tinha uns clube enjoado, sabe, uns neguinho cheio de tanta coisa! Aí parava na Patriarca, dava um tempinho, passava na [Rua] Direita e já começava. A gente começava a fazer um samba nas latas de lixo [...]. Enquanto eles tocavam as valsas vienenses, a gente fazia samba nas latas de lixo, do lado de fora. E chegava na Sé, João Mendes, aí a gente armava a roda de samba [...] ⁶¹.

O que Geraldo Filme aponta no depoimento acima é a existência de uma elite negra que reproduzia, a seu ver, os comportamentos da burguesia paulistana, distanciando-se dos negros do samba. Comentando a relação de Geraldo e dos demais sambistas negros com Plínio Marcos, Leo Lama (2013) narra um episódio que, segundo ele, era bastante característico desta convivência:

Uma vez eles foram comer num restaurante com o meu pai, meu pai tava pagando e aí eles viram no cardápio ‘pato à Califórnia’ e o Geraldão pediu e era um prato que vinha um pato com umas frutas doces e ele ficou chocado: ‘mas botaram a sobremesa junto!’. Enfim, eles tiravam sarro, porque a realidade deles era bem distante dessa coisa burguesa.

A partir dessa noção de uma negritude dividida ao meio – negros que adotavam valores burgueses e os negros do samba –, cuja cultura fugia a qualquer delimitação baseada em quesitos étnicos ou raciais, Geraldo zombava, em canções como “Vá cuidar da sua vida” (canção 25), da construção, no Brasil, de estereótipos negros e brancos:

Negro falava de umbanda,
Branco ficava cabreiro
“Fica longe desse negro,
Que esse negro é feiticeiro”
E hoje o preto vai à missa
E chega sempre primeiro
O branco vai pra macumba

⁶¹ Geraldo Filme, em entrevista registrada no fonograma “Geraldo Filme: a música brasileira deste século por seus autores e intérpretes” (2000).

Nas palavras de Penteadado (2013):

Ele tem um samba em que ele fala que as coisas, quando são ilícitas, são coisas de negro e quando são lícitas são coisas de branco, o 'Vá cuidar de sua vida'. Essa canção me lembra de quando eu era criança, que a minha tia tinha um centro de umbanda e eu tinha uns amiguinhos da escola que as mães, quando viam comigo, falavam bravas, 'você tá andando com o sobrinho da macumbeira!', e o samba fala isso. No ano novo todo mundo veste de branco, pula as sete ondas e nem sabe que isso vem da macumba! Essa é a contribuição do negro no Brasil, que o Geraldo Filme sempre exaltou.

Em uma de suas entrevistas Geraldo chega, inclusive, a criticar o “Movimento negro unificado” (MNU)⁶², por não deixar que brancos participassem dos debates promovidos pela entidade: “Eles são bem radicais, eu disse pra eles que o branco veio pra contribuir, veio somar com a gente, pra gente não apanhar da polícia sozinho!” (1981). Mas apesar de criticar os estereótipos atribuídos às raças, Geraldo ao mesmo tempo defendia a sua cultura e a do samba que apreciava como tendo origem negra, em virtude do que o bairro do Bexiga vai se tornando aos poucos, para ele, o seu bairro preferido, em detrimento da Barra Funda, já que seria um reduto negro: “Eu fui pro Bexiga e me dei bem no meio daquela negrada toda!” (*id.*, *ibid.*). Sobre a preferência pelo Bexiga na década de 1970, o sambista explica, na mesma entrevista, que a Barra Funda tinha deixado de ser um reduto negro, como era em sua época, permanecendo, por sua vez, o Bexiga, enquanto tal. Uma de suas canções mais entoadas nas rodas de samba da cidade, “Tradição” (canção 30), foi composta, justamente, para este bairro, onde há, inclusive, nas proximidades da sede da Vai-Vai, um muro com a pintura de seu rosto. Sobre a Barra Funda de sua infância e o Bexiga de sua maturidade, ele relata:

A Barra Funda era um bairro, assim, próximo do centro, mas ela tinha uma característica bem de bairro, assim, de periferia, sabe [...] naquelas casas mais humildes, moravam os negros. A própria Avenida Pacaembu [...], tinha o

⁶² Organização fundada no dia 18 de junho de 1978 com o fim de dar visibilidade aos debates políticos acerca do negro e o racismo no Brasil, estes produzidos pelos próprios negros. Fonte: <http://mnu.blogspot.com.br/> (10/12/2013).

campo de São Geraldo ali [...], um clube de futebol que jogava um pessoal exatamente que trabalhava carregando saco, descarregando⁶³.

Em [19]81 me tornei diretor da Vai-Vai e saí da UESP [...]. Meu pensamento era ir para a Barra Funda, onde foi minha origem, ficar lá até a morte, gosto muito daquele lugar, mas estou vendo necessidade de erguer a Vai-Vai, pois gosto daquele povo, daquela raiz, pena que ali é centro da cidade e aquela gente mudou, acabaram os cortiços. Antigamente, eu entrava no Bexiga numa sexta e saía de lá no domingo, na segunda de manhã. Era festa, era música, come na casa de fulano, dorme aqui, dorme ali, era um território livre aquilo, um não cuidava da vida do outro, um bairro alegre. Eles tão tentando hoje reerguer essa tradição, tão promovendo festas e aí eu sentia necessidade de ir pra lá, que eu considero assim um dos últimos redutos negros, a Vai-Vai, o Peruche e o Camisa Verde⁶⁴. A Barra Funda já não é mais aquele reduto negro, só o Camisa Verde em si, não o bairro [...]. Eu fui pro Bexiga e me dei bem no meio daquela negrada toda!⁶⁵

No Bexiga, onde se concentrou a grande parte dos italianos migrados para o Brasil, juntamente com uma grande quantidade de negros migrados do campo, relata-se a existência de certa cordialidade, embora tenham sido igualmente apontados casos de preconceito racial no bairro, como se pode observar na obra de Britto (1986) e Castro (2008). Fernando Penteado (2013), por exemplo, que disse ser filho de negro com italiana, afirmou que no Bexiga sempre foi comum esse tipo de união, que aparece, igualmente, na família de Madrinha Eunice, casada com o italiano Francisco Papa. Geraldo afirmava igualmente que o italiano do Bexiga sempre se deu bem com o negro.

Em 1850, com a Lei Eusébio de Queirós, que proibiu o tráfico negreiro justamente numa época em que prosperavam as plantações de café do interior paulista, notadamente na região do Vale do Paraíba, as necessidades crescentes de mão de obra foram satisfeitas com a importação do trabalho europeu originário, principalmente, do Sul da Itália, região que passava por crise econômica, tendo o governo brasileiro oferecido diversos incentivos à entrada dos imigrantes no país, entre eles, a emissão de apólices para o pagamento das passagens. A quantidade de negros alforriados já era bastante alta muito antes da Abolição, desde o século XVIII (CUNHA, 2012, p. 34) e,

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ Escola de samba Camisa Verde-e-Branco, cuja sede se localiza na Barra Funda.

⁶⁵ *Ibidem.*

ao migrarem esses negros do interior rural para a capital em busca de trabalho no início do século XX, juntamente com os imigrantes europeus que foram atraídos para as indústrias, deu-se um inchaço na classe operária e estas não conseguiram absorver todos os trabalhadores necessitados de emprego. É nesse momento que nascem em São Paulo as pequenas indústrias artesanais e o comércio como alternativas para o trabalho nas fábricas. Enquanto o trabalho operário foi dominado pelos italianos, bem como a gerência dos pequenos negócios que surgiam nos bairros periféricos da cidade (Cf. BRITTO, 1986; CASTRO, 2008; MORAES, 1995), os comércios de rua, assim como os trabalhos informais, seriam dominados por negros, não só em São Paulo, como em todo o país (*id.*, *ibid.*; CUNHA, 2012).

Cunha (*ibid.*) relata a ocupação dos ex-escravos e seus descendentes nas cidades, nomeados ganhadores: “Uma das principais ocupações dos ganhadores era carregar; carregavam tudo nesse Brasil, onde um homem de qualidade se recusava a levar o mais ínfimo pacote” (p.53). O carregamento de sacas de café se tornou profissão exclusiva dos negros nos centros urbanos. Já as mulheres de ascendência africana, além de trabalharem como empregadas domésticas e cozinheiras para famílias abastadas, monopolizaram os mercados de rua: “São Paulo era, sobretudo, a cidade das mulheres pobres, brancas ou negras, que criavam modos informais de sobrevivência através do pequeno comércio de rua; eram as quitandeiras e vendedoras ambulantes de hortaliças, fumo [...]” (MORAES, 1995, p. 36). As negras que trabalhavam como vendedoras de doces e outros quitutes foram registradas na etnografia que Geraldo Filme fez da cidade em suas canções: “Dona Rita do tabuleiro [...]” (canção 18), “Não vejo a sua mãe preta, na rua, com seu pregão: ‘cafezinho quentinho, senhor, pipoca, pamonha e quentão!’” (canção 34). Ele afirmava terem tido essas mulheres o mesmo papel das tias baianas do Rio de Janeiro no fortalecimento da cultura do samba, já que eram elas que, durante a noite, abriam suas casas para as rodas de samba, após as quais havia sempre comilança. Este ritual da comida após a prática musical ou religiosa, que é relatado por Candido (2001) acerca da cultura da região rural de São Paulo, é ainda hoje mantido pelas comunidades de samba, onde geralmente se serve uma sopa após a realização da roda, como é o caso do encontro promovido pela comunidade Samba da Vela. O mesmo relata-se acerca das rodas de samba cariocas, sobre as quais afirmou Moura (2004, p. 36) que “[...] só após provar “o famoso feijão da Vicentina” é que o sujeito pode afirmar que conhece a Portela. Ou, só depois de ter andado nas festas de Dona Zica e Dona Neuma é que terá cacife para falar da Mangueira”. Tia Ciata, negra baiana cuja casa é

tida na bibliografia sobre o samba como o berço da cultura deste gênero no Rio de Janeiro, trabalhava como quituteira na Rua Uruguaiana e no Largo da Carioca, no centro da cidade (*id.*, *ibid.*, p. 101). A mãe de Geraldo foi uma dessas cozinheiras sambistas e sobre elas Geraldo ainda contou⁶⁶ que era comum, nos meses que se aproximavam do carnaval, que fizessem piqueniques e usassem o dinheiro arrecadado para a confecção de fantasias e instrumentos para o desfile dos cordões e das escolas de samba. Fernando Penteadó (2013) afirma que era comum que as famílias abastadas as contratassem para as festas, cuja fama era proporcional ao talento da quituteira:

No Largo Paissandu tem uma estátua de uma negra, foi a minha avó que serviu de inspiração. A minha avó era banqueteira, quituteira, e fazia grandes festas pra famílias de nome em São Paulo, quatrocentões. Mais um motivo para ter samba em casa, pois minha avó reunia as quituteiras fim de semana, os homens faziam o samba e elas faziam a comida. Cada mulher fazia o seu quitute, aquilo que cada uma fazia melhor. Casa de preto é assim, se cai uma vassoura, você dança! Negro se reúne na cozinha, porque lá você come, conversa, troca o prato e come mais!

Ainda nas palavras de Penteadó, que além de sambista é um estudioso das culturas africanas que vieram para o Brasil, as quituteiras deixariam como legado diversos termos linguísticos incorporados pelo nosso português, a exemplo da palavra muamba, que segundo ele significa comida, em banto: “Na época da escravidão, as negras escondiam ouro dentro das bacias de carregar comida e levavam para os negros juntarem e comprarem a carta de alforria, e então o significado de muamba se transformou em objetos contrabandeados”.

Os negros carregadores de sacas de café e outros produtos, como a banana, eram os bambas do samba, que despertavam a admiração dos moleques ao se reunirem para praticar o jogo de pernada (conhecido em São Paulo como tiririca), o batuque e o partido-alto, nos momentos de descanso do trabalho, quando paravam para se alimentar das marmitas preparadas pela mãe do menino Geraldo. Conta Dona Sinhá (1981) que, pelo fato de serem homens bastante fortes e valentes, os carregadores geralmente abriam os desfiles dos cordões carnavalescos, atuando como protetores do estandarte, evitando que agremiações concorrentes o danificassem. Os encontros dos bambas foram

⁶⁶ Entrevista de 1981.

narrados por Geraldo como a sua escola, o lugar onde aprendeu as artes do samba, e mais uma vez a sua trajetória se confunde com a do eu-lírico de uma de suas canções:

Garoto de pobre só pode estudar em escola de samba
Ou fica pelas ruas, jogado ao léu
Implorando a bondade dos homens
Aguardando a justiça do céu
Seu lápis é sua baqueta
Que bate o seu tamborim
Ninguém olha este coitado, senhor qual será o seu fim?⁶⁷

Lá no Largo da Banana, na Barra Funda [...], eles armavam um samba e a gente era moleque e ficava olhando os velhos, eles não deixavam entrar na roda: ‘saí daqui moleque, chega pra lá!’. A gente ficava apreciando os coroas todos cantar e a gente guardou muita coisa, né? E deu continuidade⁶⁸.

Na mesma entrevista ele entoa o pedaço de um samba cujo refrão diz: “Alô alô, gente bamba, na Barra Funda é que mora o samba”, e relata que a partir dele “cada um tirava um verso, tal, e ia-se embora”, remetendo à existência, no bairro, de uma tradição de partido-alto.

O aprendizado da vida na prática, fora da escola, vivenciado pelo nosso protagonista, foi responsável pela contradição que marcava a sua personalidade: “o Geraldo era um cara muito intelectual, mas ao mesmo tempo ele era muito povão!” (Nanci Frangiotti, 2012). É em virtude desta característica da trajetória de grande parte dos sambistas que se valoriza, a meu ver, o aprendizado do samba na roda, afirmando-se que samba não se aprende no colégio ou na aula de música.

Se os bambas eram socialmente marginalizados por uma burguesia com aspirações europeias, em virtude de sua origem rural, sua baixa escolaridade, suas profissões informais e, na maioria dos casos, por sua cor; eram, por outro lado, professores do samba. Na casa da Tia Ciata, no Rio de Janeiro, os partideiros praticavam suas disputas na sala, permitindo que somente membros da elite – políticos, delegados e outros – assistissem a eles. Os sambistas mais jovens e aqueles que não soubessem improvisar só podiam assistir ou fazer samba nos quartos e no quintal

⁶⁷ Trecho da canção 37.

⁶⁸ Geraldo Filme, em entrevista registrada no fonograma “Geraldo Filme: a música brasileira deste século por seus autores e intérpretes” (2000).

(SANDRONI, 2001, pp. 106-107). De acordo com Lopes (2008, p. 20) o próprio termo partido-alto tem origem nesta atitude dos sambistas mais experientes em estabelecer-se enquanto uma elite, já que bom partido é o termo utilizado para se referir ao sujeito com dinheiro. Assim, os bambas do samba criavam a sua própria elite, na qual só ingressava aquele que tivesse talento e malandragem para derrubar o oponente nos versos e na pernada. Sobre o jogo de pernada, nomeado em São Paulo como tiririca, Osvaldinho da Cuíca explica:

Tiririca era um jogo de pernada, diferente da do Rio de Janeiro e diferente da capoeira. Tinha uma certa semelhança com a capoeira, mas era duas pessoas se defrontando, fazendo visagem, sambando no pé, fazendo visagem e aí se aplicava um golpe, uma banda, rabo de arraia, uma pernada, era isso a tiririca, com batucada na caixa de engraxate⁶⁹.

Sobre a participação do branco nestas rodas de samba onde se praticava a tiririca, Germano Mathias afirma⁷⁰:

Tinha a rua Direita, onde o branco pra entrar na rua Direita tinha que ser branco crioulo, tinha que ser branco negreiro, tinha que saber sambar bem, tinha que dizer no pé, dizer na raquete, entrar e sambar duro, tinha que ser branco malandro. [...] Eu fui aceito na roda.

Osvaldinho da Cuíca foi igualmente aceito nas rodas afirmando, no entanto, que em diversas ocasiões foi vítima de preconceito por não ser negro. O que equiparava estes dois sambistas brancos aos negros, ao lado do talento, era a situação financeira e o gosto pelo samba, já que pertenciam, ambos, à mesma classe de trabalhadores informais que aqueles, residindo igualmente em bairros populares, partilhando das mesmas dificuldades do dia-a-dia e mostrando nas rodas de samba que tinham o dom. O próprio Geraldo Filme (1981) atestou o talento de ambos em entrevista:

O nosso maior Cidadão Samba⁷¹ é o Osvaldinho da Cuíca, ninguém destronou ele ainda. O Germano Mathias também, ninguém destronou! Eu

⁶⁹ Depoimento registrado no filme-documentário “Geraldo Filme. Crioulo cantando samba era coisa feia” (1998).

⁷⁰ Em entrevista registrada no fonograma “Germano Mathias: a música brasileira deste século por seus autores e intérpretes” (2000).

não tenho esse problema de separar [negros e brancos], há muito branco fazendo samba bom, o samba tá no elemento. Desde o tempo de Pirapora tinha brancos. Eu digo, naquele samba do Peruche⁷², “tem branco no samba, tem sim senhor, ele é batuqueiro, ele é cantador”. O branco que ia para Pirapora era bom batuqueiro, era ativo.

Percebe-se que, mesmo negando a diferença entre brancos e negros, Geraldo Filme sempre apela para esta oposição em seus depoimentos. Ele ainda afirma que o carnaval de rua realizado pelos cordões era um evento de sociabilidade entre brancos e negros somente nos bairros marginais, ao passo que na festa realizada nos pontos mais centrais da cidade, como a Avenida Paulista, o desfile dos brancos era realizado nos corsos e o dos negros no chão.

Eram os cordões carnavalescos pequenos grupos de amigos e familiares que se fantasiavam de maneira improvisada para fazerem a folia nas ruas dos bairros onde moravam, sem dia nem horário certo para a realização. Um dos primeiros cordões carnavalescos de São Paulo, o Grupo da Barra Funda, foi fundado em 1914 por Dionísio Barbosa, que era frequentador do samba de Pirapora e que, ainda segundo Geraldo Filme (1981), teria introduzido no desfile a “marcha-sambada”, executada pelos bumbos, reproduzindo a sonoridade do samba rural. Os desfiles dos cordões, blocos e ranchos carnavalescos eram, até então, acompanhados musicalmente das marchas e dos *hits* consagrados pelo rádio, inclusive valsas e polcas europeias. Em São Paulo, o cortejo era iniciado pelos balizas, elementos que foram citados pelos sambistas como exclusivos do carnaval de rua desta cidade, os quais mostravam a agilidade em girar seus bastões, afastando a multidão para o cordão passar. Foi como baliza, conta Geraldo, que, ainda menino, iniciou sua trajetória no carnaval paulista. Em seguida, vinha o porta-estandarte, o restante dos participantes, a corte e os músicos, comandados pelo apitador, que exercia a mesma função do atual diretor de bateria das escolas de samba. As fantasias não eram padronizadas, cabendo a cada um a responsabilidade de providenciar a sua. Marchava-se em duas fileiras, que faziam movimentos de cobrinha, lembrando as danças indígenas, as catiras e os cururus do campo. A banda era formada por poucos instrumentos de percussão, dando-se espaço para violões, violas, cavacos e

⁷¹ Em referência ao concurso realizado pela UESP para escolher e homenagear sambistas de destaque na cidade (cf. IOTI, 2004).

⁷² "Tradições e festas de Pirapora" (canção 38).

para os metais⁷³. O grupo da Barra Funda mais tarde seria nomeado Camisa Verde-e-Branco, devido às cores do uniforme, existindo a agremiação ainda hoje, no formato escola de samba. E apelando novamente para a oposição entre negros e brancos, relata Geraldo Filme (1981) que

Os cordões eram manifestações típicas dos africanos. Os brancos tinham clubes, sociedades, ranchos e outras maneiras de pularem carnaval. Mas houve alguns cordões de brancos, muito bons, como o do Brás, o “21 de Abril”, era só de brancos e muito bom, por sinal!

Sobre esses brancos nos cordões carnavalescos, ele afirmava, na mesma entrevista, que “o italiano sempre gostou. Eu acho que o italiano tem mais afinidade com o negro do que o português. É a música que liga. No interior, nas fazendas, é a mesma coisa, tem muita miscigenação e a aproximação é sempre através da música”. A opinião de que a democracia racial era estabelecida pela música e pelo lazer, ou seja, nos “barracões”, momentos que se opõem ao restante do cotidiano, é frequente nos depoimentos e canções de Geraldo, como se pode notar na canção 1 – “Lá no barraco, tudo era alegria” – e na canção 25 – “E hoje o branco está no samba”.

Ainda no início do século XX, contam os sambistas que as festas populares costumavam acontecer nas ruas e nos pátios das igrejas em dias santos, sobretudo nas festas juninas, sendo nelas praticadas as congadas, folias, sambas e moçambiques do campo. Um dos eventos populares do Bexiga mais citados pelos sambistas como agregador de negros e brancos era a Festa de Nossa Senhora de Achiropita, padroeira dos italianos, em cuja homenagem foi construída uma igreja no bairro. Mais uma vez a Igreja Católica é apontada como mediadora nas relações entre sambistas.

Dona Sinhá (1981), recordando a participação dos italianos no carnaval, afirmou: "Ah não, sair [na escola] não [...], mas adorar, aqueles italianos da Bela Vista⁷⁴ eles acompanhavam, eles adoravam que só vendo! E tanto que, depois, eu saía, porque era tudo difícil, pedindo dinheiro, eles ajudava".

No começo do Vai-Vai, que eu me alembro assim, as pessoas branca não saiu, nos primeiros anos assim, mas o branco, que eram as pessoas, batateiro,

⁷³ Cf. Cuíca & Domingues (2009), Simson (1988) e entrevistas dada a Olga Von Simson, Ciro Ferreira Faro e Paulo Puterman no ano de 1981.

⁷⁴ Bela Vista é outro nome dado ao bairro do Bexiga.

que morava, eles apreciavam, sabe, acompanhavam e também faziam o que podiam, dava dinheirinho assim pra ajudar mas, sabe, talvez eles tivesse até medo de chegar e, sabe, e pedir, eu penso [...] Que nem agora mesmo, tem pessoas branca que chegam, eles ficam meio assim, meio retraído, ficam 'será que pode sair?', e tal, né? E antigamente, não saía mesmo, na escola só se via a negrada da massa, era difícil a gente ver, por exemplo, um branco na escola, era difícilimo [...] (*id.*, *ibid.*).

Dois importantes apontamentos são feitos por Dona Sinhá no depoimento acima: O primeiro diz respeito ao branco que também compunha a classe de trabalhadores braçais – os batateiros –, que se aproximava economicamente da maioria dos negros e mestiços, participando com eles do carnaval. Segundo Osvaldinho da Cuíca, a adoção do samba e do carnaval popular pelos italianos se deu somente nos bairros pobres e periféricos: “Fora desses bairros, a música que predominava na cidade era a das serestas de tradição portuguesa, responsável pela base melódico-harmônica da nossa música e pelo gosto pelos temas passionais” (CUÍCA & DOMINGUES, 2009, p. 34). O segundo diz respeito a um acanhamento do branco perante o sambista negro, como se estivesse adentrando uma cultura à qual não pertence e confirmando a afirmação de Osvaldinho (2013) de que seria mais difícil para o branco ser aceito no samba. Isso atesta, por um lado, a prática do samba por uma maioria negra e, por outro, a existência de uma elite negra dirigindo os discursos políticos sobre o samba. Madrinha Eunice (1981) relata que seu pai era “cabo-verde [que ela explica ser filho de africano com português], sabe? E o meu pai não gostava de samba, assim, sambar ele não sambava [...], ele pensava que ele era um português, português preto, né?”. Na continuação de seu depoimento, ela conta que havia muitos brancos nos cordões desde a sua origem: “Inclusive o meu marido [Francisco Papa, conhecido entre os sambistas como Chico Pinga] era filho de italiano. Os meus cunhados todos saíam também, já tinha brancos nessa época”. Pé Rachado (1981) afirmou que “eles [os italianos do Bexiga] sempre ajudaram, mas depois começou uma pouca vergonha de todo mundo fazer o livro de ouro⁷⁵, muito malandro penetrando, né [...]. Os italianos batateiros sempre ajudaram”.

Segundo Osvaldinho da Cuíca (CUÍCA & DOMINGUES, 2009), o Brás era um bairro extremamente musical devido à convivência entre negros, italianos e espanhóis

⁷⁵ O livro de ouro era um livro que continha as assinaturas dos comerciantes que davam contribuições em dinheiro ou tecido para a confecção das fantasias dos integrantes dos cordões, sendo estes posteriormente homenageados pelos foliões (SIMSON, 1988).

seresteiros, razão pela qual a sua estação de trem era sempre a mais movimentada. Germano Mathias, nascido no bairro, confirma a miscigenação cultural “Eu tinha que cantar o *sole mio*, né⁷⁶? Mas eu sou sambista, sambista até morrer, autêntico, original, genuíno⁷⁷”. Em artigo escrito por um morador de São Paulo para o jornal “O Estado de São Paulo”, do dia 28 de Janeiro de 1919, vê-se o mesmo elogio ao bairro, cujas qualidades seriam derivadas de seu relativo isolamento com relação ao centro da cidade:

O Brás é um bairro interessantíssimo, sem dúvida o mais interessante e curioso da cidade. Separado do centro pelo deserto da Várzea do Carmo, parece outra cidade, com outra gente e outra vida, como se já vivesse por si e a si mesmo se bastasse. [...] E como há gente por aqui! Para além da Várzea do Carmo o que vai nesta tarde de domingo é um torpor de cidade em repouso, as ruas desertas, as casas fechadas, raros automóveis de luxo a passeio. Aqui, ao contrário, é o povo a formigar pelas ruas, a enchê-las e animá-las de borborinho e alegria, dando a impressão de estar toda a gente fora das casas. E crianças, sobretudo crianças em número incalculável, num vai-e-vem de grupos barulhentos e álacres, em torno de algum mascarado... Como tudo isso é novo! Como tudo isso é diverso do que se vê lá por cima, nos bairros burgueses [...] (In: SEVCENKO, 1992, pp. 132-133).

Ou seja, o que se conclui das narrativas acima expostas é que, nos bairros marginais da cidade, a apreciação do samba e do carnaval negro por brancos que compunham a classe trabalhadora era comum, sendo, portanto, a uniformidade econômica entre seus habitantes responsável pela cordialidade das relações. Essa mesma realidade é relatada por autores como Tinhorão (1998) e Vianna (2012) acerca da região central do Rio de Janeiro, onde nasceram os primeiros redutos do samba naquela cidade, que até meados do século XX congregavam negros e brancos que conviviam pacificamente entre si por pertencerem à mesma classe econômica. Nos bairros marginais de São Paulo, Osvaldinho comenta que, para os sambistas, “o desprezo e a rejeição da sociedade era, paradoxalmente, o que lhes propiciava maior liberdade de expressão [...]” (CUÍCA & DOMINGUES, 2009, pp. 84-85). Essa vivência se converteu, na música de Geraldo, em uma verdadeira exaltação ao Bexiga e à Barra

⁷⁶ Referência à presença italiana no bairro.

⁷⁷ Entrevista registrada no fonograma "Germano Mathias: a música brasileira deste século por seus autores e intérpretes" (2000).

Funda, que pode ser vista nas canções 27, 28, 33 e 38 e nos depoimentos que deixou registrados.

C) O trajeto do samba durante a infância de Geraldo

Naqueles primórdios dos anos 1930, década em que se passou a infância de Geraldo Filme, consolidava-se na cidade, então, um percurso do samba, cujos pontos eram administrados pelas diversas elites de bambas, formando entre si, por um lado, uma unidade enquanto redutos marginalizados de sambistas majoritariamente negros e, por outro, uma distinção expressa em diversas maneiras de se fazer o batuque, a qual gerava disputas, expressas no futebol de várzea, na tiririca e no partido-alto. O mesmo ocorria, conforme expus no capítulo anterior, nos barracões de Pirapora, onde se confrontavam os batuqueiros e versadores provindos das diversas cidades do interior paulista. Na capital, as rixas foram criadas entre sambistas que habitavam bairros diversos, sendo a mais narrada a que se deu entre a Barra Funda, bairro da escola de samba Camisa Verde-e-Branco, e o Bexiga, bairro da Vai-Vai. Fernando Penteado conta que a rivalidade se iniciou com o “rpto” de Dona Sinhá, da Vai-Vai, por Inocência Mulata, do Camisa, com quem ela se casou.

Fernando Penteado ainda nos brinda com os desdobramentos do mito ao afirmar que desde esse fato os vaivaienses procuraram namorar as moças da Barra Funda, necessidade de reparação e contraprestação pelo fato de Dona Sinhá ter saído da Bela Vista [...] (TOLEDO, 2012, p. 131).

Ainda de acordo com Toledo (*ibid.*, pp. 141-142), Mãe Cleusa, sambista que foi parceira de Geraldo Filme no cordão Paulistano da Glória, reclamou em entrevista do fato de o documentário sobre o sambista⁷⁸ ter tratado somente de sua trajetória no Bexiga, desprezando suas raízes na Barra Funda. O próprio ainda afirmou que a entrada na Vai-Vai não foi fácil por conta de seu passado no bairro rival: “Quando eu conheci o Bexiga, eu adotei o Bexiga. Adotei o Bexiga porque minha área é lá embaixo, né. Agora eu tinha um *habeas corpus* [...]. Ele sempre abria um bocado de porta pra mim [...]” (Geraldo Filme, 1981). O *habeas corpus* a que se refere o sambista diz respeito a um período de sua trajetória, que será detalhada no próximo capítulo, que os demais

⁷⁸ "Geraldo Filme. Crioulo cantando samba era coisa feia..." (1998).

sambistas narram como sendo uma época em que Geraldo “tinha passagem por qualquer escola”, nas palavras de Fernando Penteadado (2013) e Osvaldinho da Cuíca (2013), em razão de ter se tornado um compositor respeitado. O ingresso de Geraldo na escola de samba do bairro rival não foi interpretado por ele próprio como um problema, afirmando ele levantar somente “a bandeira do samba”, não se sujeitando às rivalidades entre as agremiações.

Afastando-nos da margem e nos aproximando do centro, lembrando que onde está o dinheiro está o trabalhador autônomo, chegamos a outro importante reduto do samba paulistano da infância de Geraldo, onde se desenvolveu o batuque dos engraxates, do qual um dos maiores representantes foi Toniquinho Batuqueiro.

Toniquinho queria ser engraxate na Praça da Sé, mas os bons lugares desta vida já estão todos ocupados. Aí foi aquele entra num entra, entra num entra e ele teve que mostrar lá que era neto do velho Silvério, que era bom na pernada, bom na cabeçada, entrou na dentada, instalou a caixa dele ali, no pé do relógio da Praça da Sé, e ganhou apelido de ponteiro caído. Mas foi ali, engraxando bota de bacana e batucando na caixa, que ele se criou [...]. Hoje, Toniquinho Batuqueiro, um dos maiores batuqueiros do Brasil⁷⁹.

O batuque dos engraxates não tinha lugar fixo nem hora para acontecer, já que a mobilidade era uma das características desta classe de trabalhadores, mas ocorria, principalmente, na Avenida São João, no Largo São Bento, no Vale do Anhangabaú e na Praça da Sé (CUÍCA & DOMINGUES, 2009). Era um samba bastante sincopado, percutido na lata de graxa, que serviu de inspiração a Germano Mathias em sua maneira de interpretar as melodias das músicas que gravou. Onde acontecia, jogava-se a tiririca. Segundo Toniquinho:

Instrumento nós não tínhamos, primeiro que nós não tínhamos dinheiro pra comprar instrumento. Então tinha aquele latão de lixo, que eu digo pra vocês, e aquilo dava um som e a gente fazia palma de mão, fazia na tampa de graxa e naquela caixa de lixo, que a gente botava lixo ali pro lixeiro passar e recolher e ali ia até a polícia chegar⁸⁰.

⁷⁹ Fonograma: “Plínio Marcos em Prosa e Samba, nas Quebradas do Mundaréu” (1974).

⁸⁰ Em entrevista registrada no documentário “Geraldo Filme. Crioulo cantando samba era coisa feia”... (1998).

Para Osvaldinho (2013), o “quadripé” da trajetória de Geraldo é formado por Pirapora, Bexiga, Praça da Sé e Embu das Artes, tendo sido esta última cidade um dos redutos do samba a partir do momento em que chegou a ela o teatrólogo Solano Trindade, na década de 1970, com quem Geraldo trabalhou e fundou um núcleo sambístico, passagem de sua trajetória que será detalhada no próximo capítulo. Ainda segundo Osvaldinho, este trajeto foi reconstruído no documentário sobre Geraldo por sua indicação. A ausência da Barra Funda nesse quadripé – fato que, como vimos, foi contestado pela sambista Mãe Cleusa –, pode ser explicada pelo fato de Osvaldinho, quem auxiliou Carlos Cortez na montagem do roteiro do filme, ser sambista da escola de samba Vai-Vai e também ter trabalhado com Solano Trindade, tendo, portanto, convivido com Geraldo mais no Bexiga e no Embu do que em seu bairro de origem.

Ao mesmo tempo em que as manifestações populares ocupavam os espaços públicos da cidade, sendo as rodas de samba e o carnaval realizados nas praças, nos largos e nas ruas, surgiam os redutos fechados para o lazer, que transcendiam a unidade do bairro e que seriam fundamentais para a manutenção dos laços de amizade formados entre os sambistas nos períodos de crescimento da cidade e de consequente rearticulação das redes de vizinhança. Os clubes de baile e as escolas de samba ganhariam uma nova importância na rotina dos sambistas.

Entre esses, o que foi mais citado pelos sambistas foi o Clube de Baile Paulistano da Glória, fundado na década de 1920 pela mãe de Geraldo, a qual ele conta que era dançarina de *schottisches* e que já havia ganhado diversos concursos de dança em casas noturnas da cidade, onde não se dançava somente o samba, mas cujos frequentadores divertiam-se ao som de qualquer *hit* dos discos e das rádios, o que também acontecia no carnaval de rua. Antiga festeira do interior, organizadora, como vimos, das caravanas que se dirigiam todo ano a Pirapora, Dona Augusta, após ter feito uma viagem à Europa com os patrões para quem trabalhou como cozinheira, entrou em contato com os movimentos sindicais dos operários, retornando a São Paulo com a ideia de criar um espaço de lazer para as cozinheiras e empregadas domésticas da região, que funcionaria como um ponto de encontro de mulheres trabalhadoras, com fins recreativos e de mobilização política. Nasceu, então, o clube, situado no bairro da Liberdade, dando origem, na década de 1940, ao cordão carnavalesco de mesmo nome no qual Geraldo iniciou sua vivência mais ativa enquanto compositor: “A Paulistano da Glória pra mim

representa muito, que faz lembrar minha mãe [...]”⁸¹. Essa afinidade com a mãe, a quem ele dedicou toda a sua bagagem cultural, o faria levantar a bandeira do feminismo e do comunismo, tendo sido um confesso admirador de mulheres como Luiza Erundina, afirmando à sua amiga e companheira de trabalho, Nanci Frangiotti, que a resolução para os problemas do mundo estava na tomada do poder pelas mulheres⁸².

Ainda de acordo com o sambista e, concordando com ele, Madrinha Eunice, foi graças a algumas mulheres que o Vai-Vai teria sido o único bloco carnavalesco a formar laços afetivos tão sólidos entre seus componentes que não dependia mais do bairro para manter a sua unidade. Ambos citam como importantes mulheres do Vai-Vai Dona Iracema, Dona Olimpia, Sinhá e a porta-estandarte Elizabeth. Essas mulheres estavam nos bastidores do samba e do carnaval, trabalhando como cozinheiras, fazendo a confecção das fantasias e vendendo quitutes na quadra da escola em dias de festa. Para Geraldo, essa força era feminina e negra: “Aqueles nega véia que guentam. Por que que você pensa que eles mantém lá a Ala das Baiana? As bonequinha rebolam mas é as baiana que segura o repuxo, meu filho. Nega é acostumada a cantar em terreiro, rapaz!”⁸³. Segundo Fernando Penteado (2013), filho de um dos fundadores da Vai-Vai, João Penteado, a família vaivaiense é tão forte que hoje em dia sua neta carrega o estandarte que foi elaborado pelo avô.

A Lavapés de Madrinha Eunice, quem Geraldo citou igualmente como uma das mais importantes mulheres do samba, se iniciou também em sua família, agregando aos poucos os vizinhos e afilhados e, por fim, tornando-se uma das maiores escolas da cidade durante a primeira metade do século XX:

A bateria era meu irmão, o meu marido, meus cunhado, era tudo pessoalzinho dali mesmo também. Deveria ter uns oito ou nove elementos [...]. Na Lavapés, se eu tivesse cinquenta filha mulher, cinquenta filha eu punha na escola! [...] A Lavapés, nós consideramos uma família só, de modos que o que houver com você, houve com todos, né?⁸⁴.

⁸¹ Geraldo Filme, em entrevista registrada no fonograma “Geraldo Filme: a música brasileira deste século por seus autores e intérpretes” (2000).

⁸² Afirmação feita por Nanci Frangiotti em entrevista dada a mim no dia 21/09/2012.

⁸³ Geraldo Filme, em entrevista registrada no fonograma “Geraldo Filme: a música brasileira deste século por seus autores e intérpretes” (2000).

⁸⁴ Madrinha Eunice (1981).

Ainda de acordo com a sambista – que, conforme destacou Silva *et. al.* (2004), ficou famosa por nunca ter aberto mão de sua liderança na escola em prol de uma organização burocrática –, seu sucesso no sentido de atrair vizinhos e formar com eles o território da Lavapés no bairro da Liberdade, foi um dos motivos de uma relativa imunização da escola contra a repressão policial, já que não havia reclamações dos moradores às autoridades. Este fator foi, por sua vez, responsável por uma maior atração de mulheres para o samba, já que costumava haver brigas muito violentas entre as agremiações rivais.

É por via de sua mãe que Geraldo se tornaria, na década de 1940, um sambista conhecido da pauliceia, subindo na hierarquia dos bambas, deixando de ser o menino que admirava somente como espectador as disputas dos partideiros para se tornar ele próprio um mestre, obtendo o direito de passar por qualquer escola. De acordo com a narração feita no documentário realizado em sua homenagem: “Em 1945, Geraldo Filme [aos dezoito anos de idade] já era conhecido como sambista nas principais rodas de São Paulo”⁸⁵. Plínio Marcos atribuiu essa fama ao seu passado em Pirapora, festa à qual ele era levado, também, pela mãe, o bastidor feminino de sua trajetória:

Em Pirapora, o Geraldão ganhou a embaixada e o direito de entrar nas bocas mais esquisitas: bailinho de porão do Bexiga, onde crioulo de mais de 1 metro e 70 tinha que dançar dobrado em cima da mulher pra não bater com a testa na viga. Mas foi ali que o Geraldão conheceu os bambas do samba de São Paulo [...]⁸⁶.

Fernando Penteado (2013), vinte anos mais novo que Geraldo, afirma tê-lo conhecido na década de 1950 como um mestre do samba:

Eu tinha o Geraldo como um guru [...]. Eu sempre gostei de saber quem eu sou e eu nunca convivi, na minha infância, com o pessoal da minha idade, sempre tava com os mais velhos, por isso que eu conto muita história! Sempre que eu estou com uma pessoa mais velha que eu, eu vou cavoucando, eu gosto de saber! E assim foi com o Geraldo, eu sempre tava ao lado dele, vendo ele fazer samba.

⁸⁵ "Geraldo Filme: Crioulo cantando samba era coisa feia..." (1998).

⁸⁶ Fonograma: “Plínio Marcos em Prosa e Samba: Nas Quebradas do Mundaréu” (1974).

D) “Adeus Barra Funda, eu vou-me embora”

Adeus, tá chegando a hora.

Acabou o samba,

Adeus Barra Funda

Eu vou-me embora⁸⁷

O Geraldão foi nesta toada de Largo da Banana, rolando fardo de algodão em carroceria de caminhão e aprendendo as mumunhas e as catimbas do samba, até que o progresso entrou na parada e acabou com o recreio, onde o pessoal das quebradas do mundaréu relaxava as broncas juntadas no dia-a-dia⁸⁸.

A referência feita por Plínio Marcos ao progresso como um desarticulador do encontro dos sambistas refere-se a um período de novo crescimento da cidade, ocorrido na década de 1950, quando os bairros outrora marginais se aproximam do centro, sendo modernizados e obrigando diversas famílias a se mudarem, em virtude do aumento da especulação imobiliária (MATOS, 2007; MORAES, 1995; SEVCENKO, 1992). Na referida década, já havia dois milhões e 700 mil pessoas morando em São Paulo, sendo mais de 500 mil mineiros e 400 mil nordestinos (MATOS, *ibid.*, p. 61). A cidade perdia, nas palavras dos sambistas, seus ares de vila rural para configurar-se como metrópole, onde desapareciam as ruas de terra, os lampiões a gás, os cortiços, os mercados de rua, os pregões entoados pelas quituteiras e as vilas, mudanças narradas nas canções 28, 30, 33 e 34, de Geraldo Filme. Nas palavras de Dona Sinhá (1981), “quando eu morava na Bela Vista não existia nada, nada, nada. [...] Só existia uma casinha lá no meio do mato!”. Para Pé Rachado (1981), até a década referida não havia problemas com os vizinhos nos dias de ensaio da Vai-Vai nas ruas, justamente porque o Bexiga era um bairro que lembrava uma cidade pequena:

A Bela Vista ainda era... num tinha essa infinidade de apartamento, não tinha essa transformação, né, então o pessoal era mesmo Vai-Vai, gostava! Então ali, 90% era pobre mesmo, que criou junto com aquilo [...]. Os problemas começaram depois que veio gente nova. Muito apartamento, né!

⁸⁷ Trecho da canção 33.

⁸⁸ *Ibid.*

Sobre seu passado no interior de Minas Gerais, ele ainda afirma: "No interior é mais simples, né? Aquele pessoalzinho tudo junto, cidadezinha pequena, então é só aquele vem na rua, vorta pra sede [...]". Essa mesma afinidade com o interior é atribuída, por pesquisadores como Toledo (2012) e Azevedo (2006), ao ingresso de Geraldo Filme, na década de 1960, na escola de samba Unidos do Peruche, já que esta seria uma das poucas ainda localizadas em região apartada do centro da cidade, no morro da Casa Verde, sobre o que Geraldo (1981) comentou: "Aí que o coro comeu mesmo, eu me senti mesmo num reduto bom de samba naquele fundão, naquele Morro do Chapéu [...]".

Nas palavras de Adoniran Barbosa, sambista que igualmente etnografou as transformações da cidade em sua música:

Até os anos 60, São Paulo ainda existia. Depois, procurei, mas não achei São Paulo.

Brás, cadê o Brás? O Bixiga, cadê o Bixiga? Tirando as ruas 13 de Maio, Fortaleza e Rui Barbosa, não existia mais o Bixiga. Mandaram achar a Sé, mas não achei.

São Paulo está muito maltratada. É muito cimento. Essa cidade já perdeu todo o sentido: noites boas, boas amizades, ambientes bons. Pode parecer coisa de velho ficar relembrando o passado, mas aqui a gente podia ir a qualquer lugar com a patroa, a namorada ou a irmã e sempre encontrava respeito. Mas São Paulo sempre resiste, apesar de tudo.

Morei no Brás, numa pensão da Rua do Gasômetro, em frente ao tradicional e popular cinema Glória; naquela época podia-se passear pelo bairro de mão dada, namorando. Hoje, isso é impossível, a polícia está sempre pedindo documento... acordei e li nos jornais que o metrô vai desapropriar centenas de casas no Brás, é uma tristeza⁸⁹.

Se, por um lado, os sambistas se mostravam insatisfeitos pela perda de seus redutos rurais, por outro, a cidade veiculada pelas mídias estava, no ano de 1954 – ano de comemoração de seu IV Centenário –, em festa. Três anos antes havia sido montada a Comissão do IV Centenário, formada por intelectuais, políticos e comerciantes, encabeçada por Francisco Matarazzo, cuja missão era promover estudos históricos sobre São Paulo e organizar as festividades, com o fim de construir uma identidade para a

⁸⁹ Adoniran Barbosa em entrevista dada à Folha de São Paulo no dia 14 de Setembro de 1975. In Matos, 2007, p. 157.

cidade, a que mais crescia no mundo (MATOS, 2007, pp. 71-74). Essa identidade privilegiava os aspectos da cidade que estavam relacionados ao trabalho, à modernidade e ao crescimento de sua economia; lembremos a descrição feita por Lévi-Strauss (1996, pp. 91-100) da burguesia paulistana e seu gosto por cidades como Nova Iorque, Chicago e Paris. Nada nessa imagem da cidade propagada pelos meios de comunicação de massa se assemelhava ao cenário dos bambas que faziam samba em pleno horário de trabalho, às ruas de terra tomadas pelas negras quituteiras e seus pregões e outros elementos descritos na obra de Geraldo Filme.

A partir das décadas de 1960 e 70, os especuladores ficaram de olho naquela região que ficava próxima do centro da cidade, mas que ainda não havia sido modernizada, e os preços dos imóveis no Bexiga e na Barra Funda começaram a subir (CASTRO, 2008, p. 64). O primeiro bairro foi nomeado Bela Vista: o nome antigo tinha origem nas manchas avermelhadas que marcavam a pele daqueles que haviam sido contaminados pela varíola, doença que era bastante comum entre os ex-escravos que habitavam a região (*id.*, *ibid.*). O aumento do preço dos imóveis fez com que muitos de seus habitantes se mudassem desses bairros. O próprio Geraldo se afastaria, tendo residido, segundo seu filho, na Avenida São João e na Praça da Árvore antes de ter se mudado para a Cooperativa Habitacional do Educandário, onde morou com a esposa e o filho até morrer. Ambos ainda residem no local, o qual eu visitei no início de 2013. Segundo Toledo (2012, p. 145), Geraldo se mudou para a região na segunda metade da década de 1980, tendo adquirido o imóvel por programas populares de habitação.

Se o Bexiga e a Barra Funda se aproximaram do centro da cidade, outros bairros periféricos, por suas vezes, tornaram-se lugares de sociabilidade dos bambas. Diversos sambistas descrevem as atuais comunidades de samba, como o Samba da Vela, o Samba do Monte, Pagode da 27, Samba do Congo, entre outras, localizadas na periferia da cidade, como os depositários da verdadeira tradição do samba, ou seja, locais onde o samba seria, de acordo com seus integrantes⁹⁰, uma forma de lazer e sociabilidade da qual a música é produto; o evento “onde o pessoal das quebradas do mundaréu relaxa as broncas juntadas no dia-a-dia”⁹¹. Nos encontros que essas comunidades promovem, o Geraldão da Barra Funda é frequentemente ressuscitado, pelas suas canções e no discurso de defesa do ‘samba paulista’, do samba marginal e da negritude.

⁹⁰ Depoimentos prestados pelos sambistas, representantes das comunidades citadas, no debate realizado no dia 17 de Agosto de 2012, no evento Samba Sampa, na galeria Olido.

⁹¹ Fonograma: “Plínio Marcos em Prosa e Samba: Nas Quebradas do Mundaréu” (1974).

Capítulo 4: “Eu sou paulista e gosto de samba”

Eu vou mostrar, eu vou mostrar
Que o povo paulista também sabe sambar
Eu sou paulista, gosto de samba
Na Barra Funda, também tem gente bamba
Somos paulistas e sambamos pra cachorro
Pra ser sambista não precisa ser do morro⁹²
(Geraldo Filme, “Eu vou mostrar”)

Eu sempre fiz sambas sobre São Paulo, já cantei a Praça da Sé, já cantei a Barra Funda. Já cantei Bexiga, fiz tudo. Tem tanta coisa para se mostrar aqui, sem ser preciso ficar preso à Bahia ou outra coisa, vamos mostrar São Paulo! (Geraldo Filme, 1981).

A) Samba e samba paulista

Diz Geraldo Filme ter composto seu primeiro samba, cujo trecho está exposto acima, no ano de 1937, quando tinha somente dez anos de idade. Ele afirma ter feito a canção para seu pai, quando o velho regressou de uma viagem ao Rio de Janeiro afirmando à família ser o samba na capital carioca, naquela época também capital da República, mais empolgante⁹³. A comparação do ‘samba paulista’ com o ‘samba carioca’ permanece uma tônica nas narrativas sobre o primeiro, permanecendo a oposição nas entrevistas que realizei nos anos de 2012 e 2013, ou seja, mais de trinta anos após as demais entrevistas analisadas no trabalho, feitas na década de 1980 por outros pesquisadores. Ao pedir, por exemplo, para Fernando Penteadado, que me narrasse sua trajetória no samba e no carnaval paulista, sem que eu mencionasse o Rio de Janeiro, obtive o seguinte relato:

Eu sempre fui ao Rio de Janeiro. O meu pai, ele recebeu uma encomenda da Mangueira, na década de 1960. O Xangô da Mangueira e o Nelson Sargento, quando vinham a São Paulo, ficavam em casa [...]. Uma vez teve um samba no Vai-Vai e estavam lá a Clementina, a Ivone de Lara, Nelson Cavaquinho,

⁹² Trecho da canção 27. Morro faz referência ao reduto do samba carioca.

⁹³ Em entrevista registrada no fonograma “Geraldo Filme: a música brasileira deste século por seus autores e intérpretes” (2000).

Cartola e Paulinho da Viola! Ninguém registrou! Na época era difícil fazer o registro, mas o importante é viver, viver pra contar! [...] O samba não tem fronteira. Eu não sou um grande compositor, mas de vez em quando eu faço algumas coisas, pra mostrar pro Rio que eu também sei fazer [...]. Mas eu sempre reverenciei o samba de São Paulo, graças ao Geraldo Filme, porque ele fazia samba falando de São Paulo.

Ou seja, o contato com sambistas cariocas é apontado por Penteado como um fato marcante em sua trajetória de sambista, algo que merece ser destacado a fim de legitimá-la. A importância que ele dá a Geraldo Filme é justificada pelo fato deste ter compostos sambas que falam de São Paulo, valorizando-a, e não a quesitos musicais e culturais diferenciados com relação ao samba carioca. No entanto, na mesma entrevista, ele afirma que há diferenças entre o ‘samba paulista’ e o carioca, tanto na música quanto no tipo de dança:

O samba paulista é mais jogado, ele é mais na perna. O carioca é mais na palma da mão, no partido-alto. O paulista é mais no pé, por causa da zabumba, e é mais acelerado que o samba carioca. Hoje você já não percebe tanto essa diferença, o intercâmbio é muito grande [...]. As rodas de partido-alto eram mais difundidas no Rio. Na minha casa sempre teve roda de samba, mas não era partido-alto, era samba-de-bumbo [...].

Vejamos agora a narrativa de Osvaldinho da Cuíca (2013) ao ser convidado a falar sobre o mesmo tema:

Quando eu lancei o meu disco Vamos sambar, foi em [19]74 pra 75, o [José Ramos] Tinhorão pegou o disco e escreveu no Jornal do Brasil meia página sobre isso, botou uma foto do meu disco, da capa, um LP na época, e escreveu: “o que impera não é a virtude, é a mediocridade. Osvaldinho da Cuíca, embora sendo um grande instrumentista, um grande sambista, enveredou para o caminho da mesmice, copiando os cariocas, fazendo samba carioca, não acrescentou nada pra São Paulo. Gravou samba de Paulinho da Viola, Benito Di Paula [...]”. Mas eu tinha sido conduzido por um jornalista do Rio que estava em São Paulo e que decidiu gravar um disco. Nós fizemos tudo na correria, gravamos em dois dias, e eu não tava preparado para gravar, não tinha nem repertório, ia gravar o que? Eu peguei aquilo como uma crítica construtiva e a partir dali eu comecei a fazer mais samba paulista, comecei a pegar mais compositores paulistas, fazer os meus próprios sambas [...].

É difícil imaginar que um sambista como Osvaldinho tenha um dia gravado sambas de compositores cariocas, já que produziu um significativo material defendendo o samba paulista, entre eles os discos “História do Samba Paulista” e “Osvaldinho da Cuíca Convida Em Referência ao Samba Paulista”, bem como a maior parte das narrativas sobre o samba de sua cidade e Geraldo Filme. O que o depoimento acima denota é a noção do ‘samba paulista’ como sendo aquele feito por sambistas da cidade, ou do Estado: “comecei a pegar mais compositores paulistas, fazer os meus próprios sambas”. No encarte do primeiro disco acima citado, lê-se a frase: “Quando tivemos a ideia de realizar uma HISTÓRIA DO SAMBA PAULISTA, talvez estivéssemos pensando em rebater a famosa – mas infeliz – frase em que Vinícius de Moraes classificou São Paulo como o ‘túmulo do samba’”. Esta revolta com o pronunciamento feito pelo poeta carioca em uma de suas visitas a São Paulo aparece nas atuais comunidades de samba da cidade, conforme eu mesma pude observar nas ocasiões em que frequentei o encontro de compositores do Kolombolo e da Comunidade Samba da Vela, que inclusive distribui entre os participantes um livreto, contendo letras de sambas e informações sobre a comunidade, onde consta a mesma indignação com o comentário Vinícius de Moraes. Ou seja, novamente, aparecem indícios de que os sambistas de São Paulo acabam por buscar a admiração e a aceitação de seus pares no Rio de Janeiro.

Mas, ainda de acordo com Osvaldinho (2013), é em Mário de Andrade que se inicia a história do ‘samba paulista’, e essa história traçada pelo folclorista faz uso da categoria, não para definir os sambas feitos por paulistas ou que falam de São Paulo, mas para definir um samba de origem rural, que se consolidou em Pirapora e que tem características musicais e culturais específicas desta região, apontadas em seu artigo “Samba rural paulista” (ANDRADE, 2005). A partir desta noção, Osvaldinho afirma, na mesma entrevista, que “não existe mais ‘samba paulista’”, apresentando, portanto, na mesma entrevista, duas definições diversas para o termo.

A opinião de Geraldo parece compactuar igualmente com a do folclorista ao afirmar que, enquanto os sambas carioca e baiano teriam uma influência cultural do candomblé, o ‘samba paulista’ nasceu das festas rurais de cunho católico e profano, nas quais tomavam parte negros e brancos, e onde acontecia o samba-de-bumbo:

Nosso samba não tem nada a ver com o samba do Rio. É tão diferente! Em tudo! Nos tipos de manifestação da gente, no andamento, porque o nosso vem

mesmo daqueles batuques, daquelas festas rurais, festas que eram dadas aos escravos quando tinha boas colheitas. O que se faz em São Paulo vem desses batuques, da umbigada [...] (Geraldo Filme, 1981).

De acordo com Renato Dias (2012), conforme já foi exposto, Geraldo teria sido o primeiro sambista a elaborar um projeto consciente – político – de resgate da tradição musical do interior em suas composições e nas rodas e escolas de samba, embora outros de sua geração, como Toniquinho Batuqueiro e Zeca da Casa Verde, fizessem esse resgate de maneira intuitiva. Procurando olhar de maneira crítica para essa afirmação, voltei à análise das narrativas feitas por sambistas de gerações anteriores a Geraldo Filme, investigando se esse projeto de resgate do samba rural paulista na cidade estava presente e, de fato, não há relatos de algo semelhante entre os sambistas mais velhos. Quando ouvimos as narrativas registradas em fonograma por Dona Sinhá, Seu Nenê, Dionísio Barbosa, Madrinha Eunice, entre outros, sobre o samba e o carnaval de sua cidade, estas demonstraram, ao contrário, uma preocupação em se equiparar à festa e à música carioca. Assim, as escolas de samba de Seu Nenê – Nenê de Vila Matilde – e de Madrinha Eunice – Lavapés – foram buscar seu aprendizado no Rio, tendo sido estes sambistas assíduos frequentadores dos sambas e carnavais da Praça Onze, Mangueira e Portela. A Praça Onze, até a década de 1940, era o local de reunião de famílias de trabalhadores que habitavam o centro do Rio de Janeiro, onde faziam samba, carnaval e outras manifestações populares, assemelhando-se à Festa do Bom Jesus de Pirapora. Localizava-se nas suas redondezas grande parte das casas das tias baianas migradas para o Rio, entre elas a Tia Ciata. Essa população era composta de negros, mestiços e, ainda, de imigrantes europeus e judeus e, por esse motivo, o samba foi caracterizado, por pesquisadores como Moura (2004), Tinhorão (1998) e Vianna (2010), como uma música mestiça, assunto que estava tão em voga já naquela época⁹⁴ e que atualmente ganha uma nova interpretação nas atuais comunidades de samba, que afirmam ser o samba uma cultura negra.

Durante a prefeitura de Pereira Passos, de 1902 a 1906, o centro do Rio de Janeiro sofreu um processo de modernização, sendo as famílias de trabalhadores

⁹⁴ Na obra de Cunha (2012) e de Vianna (2010), vemos o trajeto das discussões raciais no Brasil, acerca da identidade étnica brasileira, evoluir de uma exaltação à pureza indígena, passando pela busca do branqueamento – que visava a manutenção de uma pureza racial de origem europeia –, culminando, na década de 1930, com a exaltação da mestiçagem, período em que a mistura do negro com o branco passa a ser valorizada enquanto signo da identidade racial brasileira e cujo auge se deu com a publicação da obra *Casa Grande e Senzala*, em 1933, de Gilberto Freyre.

expulsas para os subúrbios e morros da cidade. Com o surgimento das primeiras escolas de samba, a partir da Deixa Falar, em 1928, estas ganhavam importância enquanto espaços de lazer destas populações, já que estariam localizadas em locais afastados do centro (LOPES, 2008, pp. 40-41), notadamente nos morros. O samba do Rio de Janeiro passa, então, a ser denotado como samba de morro: “pra ser sambista não precisa ser do morro” (Geraldo Filme, canção 27). Algumas décadas depois, a Praça Onze foi destruída:

Em 1942, a praça Onze, principal reduto do carnaval carioca, foi demolida para permitir a passagem da avenida Presidente Vargas. Em São Paulo ocorria situação semelhante, pois vários locais do centro onde a população negra realizava suas rodas de samba estavam desaparecendo ou diminuindo em decorrência do crescimento urbano e da especulação imobiliária (SILVA, 2004, p. 136).

Um dos sambas-enredos da Lavapés tratava de tal acontecimento e foi intitulado “Acabou a Praça Onze”, reafirmando “a relação ente Rio de Janeiro e São Paulo na preservação do samba” (*id.*, *ibid.*). Vejamos a narrativa de Madrinha Eunice (1981) sobre essa relação:

Depois que me casei, nós fomos pro Rio assistir o carnaval na Praça Onze e achei bonito o samba, foi em [19]35 e 36. Aí quando viemos do Rio, conversando, eu, meu marido, meu irmão e um outro vizinho, nós pensamos: “mas porque que nós aqui em São Paulo não fazemos uma escola de samba?”. Meu marido achou uma boa ideia e aí formamos, em 36, a escola [...]. Eu lancei a escola de samba com samba, nós cantávamos samba, sambando, e os cordões iam marchando, era só marcha. Eu trouxe o samba mesmo foi de lá, porque o carnaval, aqui, eles pulavam, dançavam na rua, mas não era como agora, que sambam. Não pus baliza porque lá no Rio não vi baliza, baliza era de cordão. Então nós tínhamos sambistas, muito boas, que sambavam mesmo, que sambavam na frente, que iam na frente da escola.

Em 1935, Elipídio Farias, que ia sempre ao Rio de Janeiro, formou a Escola de Samba Primeira de São Paulo, ou Primeira da Barra Funda. Em 1937, Madrinha Eunice e seu marido fundaram o Grêmio Recreativo Beneficente e Esportivo Lavapés, mesmo ano em que o pai de Geraldo Filme regressou do carnaval carioca fazendo-lhe elogios. Em 1949, nascia a escola Nenê de Vila Matilde, que se tornava a principal concorrente

da Lavapés. Até então, só existiam em São Paulo cordões carnavalescos que, lembremos, eram organizações informais que saíam às ruas para fazer folia. A escola de samba é restrita a um espaço onde os sambistas se encontram – a quadra – e ensinam a arte aos mais novos. É ainda regida por uma burocracia, que divide seus integrantes entre aqueles que serão responsáveis pela produção dos desfiles, pela ala de compositores, pela confecção das fantasias e carros alegóricos, pelos instrumentistas que compõem a bateria, o diretor da bateria, as cozinheiras que irão alimentar os sambistas nos dias de festa na quadra, entre outros setores. A primeira escola de samba do Brasil, a Deixa Falar, nasceu no Rio de Janeiro, tendo estreado no carnaval de 1928, formada pelos músicos do bairro do Estácio, localizado no centro, entre eles, Bide, Ismael Silva, Armando Marçal e Nilton Bastos (MOURA, 2004, p. 74). O termo escola foi inventado por esses músicos a fim de se caracterizarem como professores do samba e, ironicamente, estavam os sambistas de São Paulo indo ao Rio aprender com eles, o que Geraldo lamentava:

Acho burrice o complexo de inferioridade que os sambistas daqui têm com relação ao Rio. É por isso que nosso samba perdeu muito de sua riqueza. Quando teve o Simpósio de 68 [*sic*]⁹⁵, no Rio, as escolas daqui voltaram de lá fazendo samba igual ao de lá, então o samba daqui ficou na metade do caminho, nem paulista, nem carioca (Geraldo Filme, 1981).

O nascimento da Deixa Falar é, portanto, interpretado por Ioti (2004), como o primeiro ato político que fez uso do samba e do carnaval:

A história de sua fundação e da origem do termo escola-de-samba, largamente difundida, teve como principal motivação o desejo de seus integrantes de se impor em relação a outros grupos de sambistas rivais, tendo sido utilizado pelo grupo o argumento de que ali se encontravam os

⁹⁵ Em uma revista que Osvaldinho da Cuíca me deu quando fui à sua casa, intitulada “50ª Comemoração do Dia do Samba em Santos (1963-2012)”, escrita por J. Muniz Jr., consta: “Coube ao antigo Conselho Municipal de Turismo promover em 1966, o **I Simpósio Nacional do Samba**, que reuniu em Santos (no decorrer da Semana do Samba), representantes das agremiações do Rio de Janeiro, como a Portela, Estação Primeira de Mangueira, Império Serrano, Acadêmicos do Salgueiro e Unidos de São Carlos, inclusive, a Lavapés, Nenê de Vila Matilde e Unidos do Peruche, de São Paulo, dentre outras” (p. 8). “Ainda em comemoração ao Dia do Samba, Santos sediou o II Simpósio Nacional do Samba em 1967, contando com a participação de sambistas oriundos do Rio de Janeiro, São Paulo, Campinas e de Ribeirão Preto” (p. 9).

professores do samba e, portanto, o que até então constituía o bloco Deixa Falar, do Estácio de Sá, passaria a se denominar escola-de-samba (pp. 56-57).

Voltando ao depoimento de Madrinha Eunice, exposto acima, veremos que as bandas que acompanhavam os cordões carnavalescos faziam marcha (sambada), enquanto as baterias das escolas faziam samba, padrão que seria adotado por todas as agremiações carnavalescas a partir da década de 1960 (SILVA, 2004, p. 132). Segundo Geraldo (1981), algumas poucas escolas, como a Camisa Verde-e-Branco, executavam um batuque cuja influência musical vinha diretamente do samba-de-bumbo de Pirapora, o que acarretava em um samba “duro” e “pesado”, “marchado”, menos sincopado que o batuque carioca. Contam alguns sambistas do Rio que assistiram aos desfiles das escolas paulistas antes da década de 1960, entre eles Marco Aurélio Guimarães, o Jangada, que o batuque feito por elas era um samba “martelado”, onde predominava a marcação e não o balanço, o que, segundo ele, era resquício dos cordões (TOLEDO, 2012, p. 57). A diferença entre as maneiras de batucar dos paulistas e cariocas foi registrada, inclusive, na biografia de Carmen Miranda, onde consta que, na década de 1930, a gravadora RCA Victor, com quem a cantora tinha contrato, montou uma filial em São Paulo e que, no entanto, quando ia fazer gravações de samba nesta cidade, contratava ritmistas da orquestra carioca “porque considerava que os de São Paulo ainda se atrapalhavam com o samba” (CASTRO, 2005, p. 65). Percebe-se nesse apontamento que a música feita em São Paulo não era considerada samba pelos cariocas. O que não se vê, no entanto, na narrativa da fundadora da Lavapés é uma preocupação, ao contrário do que demonstrava Geraldo, com a preservação da cultura paulista do samba e do carnaval.

As demais novidades da transformação dos cordões em escolas, além do tamanho e da organização burocrática, estavam nos elementos que compunham o desfile, como a ala das baianas, o casal porta-bandeira e mestre-sala, a bandeira em substituição ao estandarte e a comissão de frente, em substituição aos antigos balizas⁹⁶. A bateria, além de executar sambas, eliminaria os instrumentos de sopro. Para Geraldo Filme, a escola de samba, ao funcionar como uma empresa, promovendo um espetáculo, se distanciava do que para ele deveria ser o carnaval, o que ele deixa claro nas entrevistas registradas na década de 1980:

⁹⁶ Entrevistas de 1981.

Isso aí é o perigo do desfile, do espetáculo, que isso aí não é carnaval [...]. Carnaval é o povo na rua pulando, dançando, manifestação, criatividade espontânea, bruxa, mulher, cada um se vira, veste como quer [...] esses tipos de coisa que eu considero carnaval. [...] O que nós fazemos é espetáculo (Geraldo Filme, 1981).

O carnaval em São Paulo tende só a crescer, pois tá chegando muita gente com muito dinheiro e o dinheiro estraga, é um excesso de luxo, as pessoas se esquecem da origem da coisa toda (*id.*, *ibid.*).

Eu, graças a Deus, vi carnaval em São Paulo, que hoje em dia é espetáculo, os próprios sambistas tão preocupados com os carros alegóricos, que eu chamo de porta-viado [...], as menina lá sacudindo o bumbum, a televisão não pega outra coisa, não pega ninguém sambando no pé, não se preocupa com música, né? Os *hits* que têm ligação com o samba não tão interessando, tá interessando a beleza, aquela coisa toda. Mas eu peguei carnaval quando todo mundo brincava [...] (*id.*, 2000).

Um fator recorrente nas narrativas produzidas pelos fundadores das primeiras escolas de samba de São Paulo é a necessidade que tinham de apoio do Estado e das mídias para que a cultura do samba e do carnaval de rua não desaparecesse, pois contam eles que as manifestações populares de rua sofreram enormes dificuldades por conta da repressão exercida pelo Estado, o que acabava por levar os sambistas a aceitarem certos padrões de organização exigidos pelo próprio Estado e pelas mídias. A partir da década de 1930, passa a ocorrer uma crescente intervenção do poder público na realização do carnaval de rua, estabelecendo para ele, no entanto, diversas regras, a se iniciar pela fixação dos dias, horários e locais de realização dos desfiles. Este acontecimento se relaciona à política nacionalista de Getúlio Vargas, presidente que buscou a centralização do poder em suas mãos, combatendo as oligarquias cafeeiras, e que se utilizou de culturas como a do samba e do carnaval para criar a identidade brasileira.

Assim, em 1935, a prefeitura de Fábio Prado oficializou o carnaval dos cordões e escolas de samba em São Paulo, criando a Cidade da Folia, no Parque da Água Branca, nas proximidades da Barra Funda, local onde os cordões e escolas desfilariam, o que, na opinião de Geraldo (1981), representava a perda, pelos foliões, do “direito de brincar na rua”. Demoraria ainda, no entanto, mais de trinta anos para que o Estado

desse apoio financeiro aos desfiles cujo patrocínio era, então, realizado pelas emissoras de rádio e pelos lojistas, sobretudo os italianos que habitavam o Brás, a Lapa, a Mooca e o Bexiga. Os sambistas ainda saíam às ruas pedindo dinheiro à população, correndo o risco de dobrarem a esquina e encontrarem a polícia, que muitas vezes destruía os instrumentos musicais e levava todos presos. O financiamento público do carnaval no Rio de Janeiro acontecia, ao contrário, desde 1933 (SILVA, 2004, p. 146), já que era esta cidade a capital da República e, portanto, o canal de comunicação entre o país e o exterior⁹⁷. Em entrevista, o sambista Germano Mathias chegou a afirmar que “o Rio de Janeiro é a capital do samba, realmente!”⁹⁸. Sobre a influência do carnaval carioca no carnaval paulistano, Dona Sinhá afirma:

Agora, atualmente, foi bem melhor, porque antigamente era muito sacrifício [...]. Eu mesma um dia cheguei na minha casa, cadê a televisão? Não tava! Eu falei: 'mas o que aconteceu com essa televisão?'. O Inocêncio [marido de Dona Sinhá] tinha empenhado pra poder tirar a fantasia dos pessoal da bateria, que não tinha, o dinheiro que recebeu era pouquíssimo, não deu pra nada. A gente saía com o livro de ouro, tudo, mas assim mesmo não deu (Dona Sinhá, 1981).

Ao lado dos sambistas que fizeram sua trajetória dentro das escolas de samba, houve aqueles que, no mesmo período, construíram carreira no rádio e nos discos, a exemplo de Adoniran Barbosa, Germano Mathias e Osvaldinho da Cuíca. A primeira gravação de samba no Brasil ocorreu em 1917, pela Casa Edson, que registrou a canção “Pelo Telefone”, de autoria atribuída a Donga e Mauro de Almeida, embora haja controversas⁹⁹ (SANDRONI, 2001). A primeira transmissão radiofônica ocorreria em 1922, no centenário da Independência, e o rádio se transformaria no principal meio, junto do disco, de divulgação dos sambas de compositores cariocas, por meio das vozes de Carmem Miranda, Francisco Alves e Mário Reis (CASTRO, 2005). Os padrões

⁹⁷ Apesar do pioneirismo do Estado carioca no apoio à festa não se deve esquecer que a Deixa Falar também sofreu repressões na época de sua fundação, cabendo a Paulo da Portela o mérito de ter conquistado esse apoio, divulgando o trabalho que vinha sendo feito por escolas de samba como a Portela (MOURA, 2004, p. 74).

⁹⁸ Em entrevista registrada no fonograma “Germano Mathias: a música brasileira deste século por seus autores e intérpretes” (2000).

⁹⁹ Diziam os sambistas que frequentavam a casa da Tia Ciata que este samba teria surgido de um improviso coletivo, tendo os dois compositores citados roubado a autoria. Nas palavras de Sinhô: “samba é como passarinho, é de quem pegar” (SANDRONI, 2001, p. 146).

musicais, interpretativos e narrativos dos sambas gravados por estes e outros cantores tiveram sua origem atribuída, novamente, ao bairro do Estácio, e sambistas de São Paulo, como Germano Mathias, foram influenciados por esta nova musicalidade, conforme me afirmou ele próprio em entrevista, dizendo que seu estilo de samba sempre foi o carioca que, segundo ele, é mais sincopado e mais melódico que os sambas paulistas. Osvaldinho narra um episódio em que encontrou Adoniran Barbosa, numa noite de 1961 ou 1962, em que esse demonstrou não ter tido nenhuma preocupação, em sua carreira, com a defesa de uma linguagem musical paulista no samba, embora ele tenha inventado uma identidade paulista ao escrever as crônicas dos bairros populares de sua cidade e ao reforçar o sotaque ítalo-paulistano, criando um personagem tipicamente paulista:

Adoniran fez um rápido “Psiu! Psiu!” e já foi me perguntando: “E você, rapaz, o que é que você faz? O que é que você faz?” [...] “Eu sou do conjunto Acadêmicos da Paulicéia”, respondi, ao que ele retrucou “Por que Acadêmicos da Paulicéia?”. Tentei falar-lhe que nós fazíamos samba paulista, mas ele logo interrompeu dizendo: “Isso é bobagem. Isso é bobagem. Não existe essa história de samba paulista, existe samba brasileiro!”. Aquela intromissão me deu raiva, mas preferi não entrar em confusão [...]. Ainda não tinha sofisticação para argumentar sobre o samba paulista e, ademais, naquele tempo, assim como ele, o que eu fazia, mesmo, era o samba carioca, o “telecoteco” que se tornou nacional via rádio e bolachões de 78 rpm. Nem passava pela minha cabeça que as batucadas com que eu me deleitava nas ruas ou nos cordões carnavalescos tinham algo de muito valioso e particular. Pesquisar o samba rural que nasceu em São Paulo no final do século XIX, então, nem em sonho! (CUÍCA & DOMINGUS, 2009, p. 20)

[...]

com as referências de que ele [Adoniran Barbosa] dispunha, colhidas no rádio e nos discos, seu raciocínio era mais do que certo. Só lhe escapava – como a quase todos – que nem toda a nossa música tinha passado pelo rádio. Antes da consagração nacional do samba carioca nos anos 30, o termo “samba” em São Paulo (como no resto do Brasil) não designava um gênero musical específico, mas apenas uma forma de lazer popular em que se tocava música, na maioria das vezes, de certa ascendência africana (*id.*, *ibid.*, p. 21).

O termo samba passaria a denotar, em grande parte dos estudos acadêmicos e na fala dos próprios sambistas, este novo gênero musical carioca que dominou os meios de comunicação a partir dos anos 1920, um gênero musical urbano, nascido no bairro do Estácio, considerado uma mistura dos ritmos negros com as melodias e padrões harmônicos da música europeia. Os antigos sambas realizados na Praça Onze e suas cercanias passariam a ser definidos pelos termos maxixe, partido-alto, samba-de-roda, batuque, umbigada, samba-chula, entre outros, sendo sua origem atrelada ao interior rural e à região do Recôncavo Baiano, mais identificado ao batuque africano do que à música mestiça. O samba do interior rural de São Paulo receberia igualmente sobrenomes: samba rural paulista – muitas vezes confundido com ‘samba paulista’ – samba-de-bumbo, samba-de-lenço, entre outros.

A cisão entre samba com sobrenome e samba acompanhava a cisão entre música folclórica – aquela transmitida oralmente e que se restringe, portanto, a um espaço geográfico limitado, rural, onde predominariam composições de autoria desconhecida – e música popular – aquela transmitida pelos meios de comunicação de massa, urbana, e que teria um alcance, portanto, nacional, com autoria definida (Cf. SIQUEIRA, 2012, pp. 34-40; TAGG, 2003, p. 12). A compreensão dessa cisão é essencial, a meu ver, para a compreensão do pensamento de Geraldo Filme sobre o ‘samba paulista’, hoje em dia incorporado por sambistas da nova geração e mesmo por aqueles da geração de Geraldo, já que, segundo Osvaldinho da Cuíca (2013), grande parte deles não tinha consciência da peculiaridade músico-cultural do ‘samba paulista’, o que ele expressa no depoimento que narra o encontro com Adoniran Barbosa, afirmando ter tido Geraldo, ao contrário, essa consciência desde sempre.

B) Os encontros de Geraldo Filme nas escolas de samba

Entre as narrativas de Geraldo Filme e outros sambistas sobre o samba e o carnaval de seus bairros e aquelas sobre os sambas realizados pelas escolas de samba após a década de 1930, temos uma clara oposição, pois se os primeiros são por eles entendidos como espaços de negros e outros grupos socialmente marginalizados, os segundos seriam apoiados pelo Estado e meios de comunicação de massa, vistos como manifestações brasileiras, representantes do povo enquanto um todo. Ou seja, por meio das escolas de samba, certos aspectos da cultura do samba e do carnaval de rua teriam

sido nacionalizados, já que retirados de seus redutos marginais e tornados representantes do Brasil.

No ano de 1946, pouco tempo após o surgimento das primeiras escolas de samba de São Paulo, o clube de baile Paulistano da Glória fundado, entre outras pessoas, pela mãe de Geraldo, transformava-se em cordão carnavalesco, por liderança do italiano Vitucho Rossi, o Vitucha (TOLEDO, 2012, p. 75). Foi nesse cordão que Geraldo Filme participou, pela primeira vez, de uma ala oficial de compositores, a qual, como vimos, foi uma invenção das escolas de samba, que o cordão de sua mãe teria adotado. Foi ainda neste cordão que Geraldo conheceu a passista Alice de Souza, com quem se casou e teve seu primeiro e, pelo que se sabe, único filho, Ailton, em 1957.

Apesar de na referida década ainda haver uma predominância de cordões carnavalescos sobre escolas de samba em São Paulo, a criação de um cordão num período em que as últimas já haviam ganhado bastante popularidade em nível nacional pode apontar para dois fatores: 1. O gosto de seus fundadores pela intimidade possibilitada pelo cordão, menor e menos burocratizado, o que parece bastante plausível, tendo-se em conta que o clube de baile que dera origem ao cordão fora fundado com a intenção de se constituir enquanto um espaço de reunião e lazer das cozinheiras e empregadas domésticas e; 2. A intenção consciente de se criar no cordão um foco de resistência cultural paulista e negra, já que o formato inventado por Dionísio Barbosa era enxergado pelos sambistas de sua cidade enquanto tal. Lembremos que a mãe de Geraldo era, segundo ele, bastante politizada, culta e responsável pela formação de seu pensamento crítico.

Não encontrei nenhum comentário acerca do caso, porém, em entrevista, Geraldo (1981) interpreta o cordão carnavalesco como signo de ambas as possibilidades apontadas acima: além de representar uma resistência contra a importação, em nível nacional, do samba e do carnaval carioca, o cordão representava para ele uma tentativa de preservação da sociabilidade promovida pelas rodas de samba que ele havia vivenciado em Pirapora e nos encontros dos bambas da capital, em locais como o Largo da Banana. Esse discurso aparece atualizado na atividade e na fala dos componentes do Kolombolo, que realizam anualmente o desfile de seu cordão na rua em data anterior ao carnaval, conservando diversos elementos do antigo formato e mantendo entre si uma relação familiar.

No ano de 1958, os sambistas de São Paulo fundaram a Federação das Escolas de Samba e Cordões Carnavalescos de São Paulo. Entre os envolvidos no processo

estavam Inocêncio Tobias (fundador do bloco, e posteriormente escola, Camisa Verde-e-Branco, após a decadência do Grupo da Barra Funda), Pé Rachado, Madrinha Eunice, Seu Nenê e Carlão do Peruche (TOLEDO, 2012, pp. 49-50).

Em 1959, Geraldo ingressa na escola fundada por Seu Carlão, a Unidos do Peruche. De acordo com Toledo (2012, p. 79), “o parque do Peruche era um reduto negro mais afastado da cidade, mais próximo de um passado rural que já não mais se encontrava na Bela Vista e Barra Funda”, o que Geraldo já havia afirmado em entrevista (1981): “Aí que o coro comeu mesmo, eu me senti mesmo num reduto bom de samba naquele fundão, naquele Morro do Chapéu [...]”. O filho de Geraldo, Ailton, conta que seu primeiro contato com o samba e com negros foi nessa escola, no ano de 1968, quando tinha somente onze anos de idade e passou a frequentá-la com o pai. Na época eles moravam na Praça da Árvore, tendo anteriormente residido na Avenida São João, onde Ailton conta, dando risada, não ter convivido com pessoas negras: “Eu não conhecia negro, só meu pai e minha tia. Fiquei assustado quando fui ao Peruche, é lógico, só convivia com brancos!”. Ailton ainda recorda-se com um enorme carinho de Seu Carlão, afirmando ter sido o sambista grande amigo de seus pais.

A Unidos do Peruche foi fundada em 1956 e, quando Geraldo ingressou nela, ainda não possuía uma organização muito eficiente, tendo ele trabalhado, de acordo com suas próprias palavras, neste sentido. Ou seja, mesmo defendendo a preservação dos cordões carnavalescos, ele atuou, na nova escola, no sentido de transformá-la e fazê-la crescer, o que pode ser explicado como um esforço para fortalecer o samba e o carnaval de sua cidade, talvez mostrando ao mundo que São Paulo também tinha samba.

Outro importante sambista com quem Geraldo travou contato na escola de Seu Carlão foi o carioca Benedito Lobo, o B. Lobo, seu maior parceiro na composição de sambas-enredos. Este foi igualmente lembrado por Ailton de maneira afetuosa, sem que ele o citasse na entrevista: “até hoje eu choro quando me lembro da morte dele!”.

Conta Geraldo (1981) que o primeiro desfile montado por B. Lobo, em 1963, foi “Castro Alves”, que se utilizava de bonecos do entrudo, antiga manifestação carnavalesca dos escravos no Brasil, embora de origem portuguesa (URBANO, 2006, p. 73), vista por membros da elite como diversão grotesca e selvagem, já que consistia no arremesso de água, farinha e ovos, numa disputa em que muitas vezes ocorria o arremesso de urina e outras sujeiras. Desfilando com temática que remetia à cultura dos escravos no Brasil, o tema não foi, nas palavras de Geraldo, bem aceito pelo público, o que teria revoltado os integrantes de sua escola, que destruíram os bonecos.

Em 1964, ano em que se inicia a ditadura militar no Brasil, Geraldo compôs o samba-enredo “Carlos Gomes”, com o qual a escola foi campeã do carnaval. Não tive acesso à letra e nem à gravação desse samba, mas tendo-se em conta o título e o fato de, no mesmo ano, o sambista ter recebido sua primeira censura da ditadura recém-instalada, por meio da canção “Garoto de pobre” (canção 37) (TOLEDO, 2012), tenho a impressão de que ele deve ter conteúdo patriótico, já que não teria sofrido a mesma censura de sua outra composição. Em 1965, compôs “Guerra do Paraguai”, sendo a escola novamente campeã e o mesmo podendo ser conjecturado em relação a este novo enredo. Em 1966, em parceria com B. Lobo, compôs “História da Casa Verde” e o enredo foi novamente campeão. Faria mais três carnavais na escola, com os sambas “Rei Café” (1970), “Tradições e Festas de Pirapora” (1971) – o preferido do Seu Carlão¹⁰⁰ – e “Heróis da Independência” (1972).

Ainda no Peruche, na década de 1960, Geraldo conheceu o poeta e teatrólogo pernambucano Solano Trindade, então diretor do Teatro Experimental do Negro, conhecido por, desde a sua atuação no Rio de Janeiro, atrair para o teatro empregadas domésticas, trabalhadores braçais e outros negros socialmente marginalizados, com o fim de politizá-los e de valorizar a sua arte. Com Solano, Geraldo montou um núcleo sambístico em Embu das Artes (SP), onde morava o teatrólogo, atuando como músico e ator e tornando-se amigo de Osvaldinho da Cuíca, o qual narrou-me este encontro:

Conheci o Geraldo Filme em 1958, nos campos de futebol. Ele era da Peruche e a Peruche era a maior escola, de maior contingente, que levava dois caminhões, naquele tempo não era proibido, existia em São Paulo paude-arara pra transporte de passageiros e existia caminhão para transporte de jogador de futebol e a batucada. Então a Peruche era a única que tinha dois caminhões, ia sempre um caminhão com as negas e um com os jogadores, que também batucavam, e o Geraldo tava sempre enfiado no meio [...]. A Peruche era a que tinha a maior batucada e ia para as várzeas, levando o futebol e a batucada. Lá eu conheci o Seu Carlão, o Geraldo Filme, vários [...]. Eu e o Geraldo Filme consolidamos nossa amizade a partir do nosso ingresso no Teatro Popular Brasileiro do Solano Trindade, que o Solano tava recentemente voltando para São Paulo, no final dos anos 50, e se estabilizou muito bem aqui, porque ele era de esquerda, tava acontecendo aquele movimento, ele escrevia muito bem, era um dos maiores poetas

¹⁰⁰ Afirmação feita por ele no documentário “Geraldo Filme: crioulo cantando samba era coisa feia...” (1998).

negros e os intelectuais seguiam e ajudavam ele, porque ele não tinha como sobreviver, então ele trouxe um pessoal do Rio com ele, negros, e vivia praticamente da arte, o que era muito difícil na época [...]. Ele vivia de favor, os ricos cediam casa para ele morar, e aí que ingressamos no teatro, eu e o Geraldo Filme [...]. Lá a gente fez o nosso quilombo, nosso espaço de cultura negra [...]. A gente fazia folclore, dançávamos Moçambique e outras coisas [...]. A peça se iniciava com os pregões e aí começava a batucada, tinha candomblé, eu e Geraldão fugíamos do candomblé porque a gente tinha que pôr saia e a gente não queria, por machismo, então eu ficava nos atabaques e o Geraldo só cantava. Aí o Solano declamava alguma poesia [...]. Tinha só dois brancos no grupo e eu era um deles e eu me destacava muito porque eu tocava tudo e dançava muito bem, então lá eu ganhei o meu nome artístico, que antes eu era só o Osvaldinho, virei Osvaldinho da Cuíca. No Solano Trindade a gente apresentava capoeira, maracatu, frevo, eram apresentações musicais [...]. Embu não tinha nada antes de Solano Trindade, era só uma igreja e em volta era tudo mato, uma cidadezinha pequenininha, não tinha nada. Ele foi lá por necessidade, não tinha onde morar, então os bacanas ricos de esquerda financiavam (Osvaldinho da Cuíca, 2013).

Nas interpretações de Toledo (2012) desse encontro:

Essas experiências no teatro negro do poeta Solano Trindade descortinaram um novo universo para Geraldo Filme, que o levaria a um circuito de artistas que, compromissados com a cultura popular, engajamento tão em voga nos anos 60 e 70, ampliaria seu *[sic]* horizonte crítico do sambista, costurando outras redes de sociabilidade ambientadas num clima mais intelectualizado de experiências pessoais duradouras (p. 82).

Geraldo ainda conheceria na mesma época e na mesma escola o dramaturgo Plínio Marcos, com quem trabalhou durante vinte anos e o qual foi importantíssimo na divulgação não só de seu trabalho, como o de outros sambistas negros que habitavam a capital paulista. Em 1964, Plínio escreveu o texto de um espetáculo de música popular brasileira, “Nossa Gente, Nossa Música”, realizado pelo Grupo Quilombo, dirigido por Dalmo Ferreira e apresentado no Teatro de Arena¹⁰¹. É nesse momento que ele relata ter iniciado suas parcerias com Geraldo Filme:

¹⁰¹ Cf. <http://www.pliniomarcos.com/dados/samba.htm>

Foi um sucesso! Foi no auge de 64, o pessoal do teatro de Arena, eles se afastaram por causa de política e nós subimos aquilo lá e começamos a fazer lá e foi um sucesso muito grande nosso e aí nasceu uma aproximação minha, do Geraldo, do Dalmo, o pessoal que tinha vindo do Solano Trindade... o Solano Trindade era muito meu amigo também [...] (Plínio Marcos, em entrevista registrada no documentário de 1998).

A aproximação de Plínio Marcos e Solano Trindade dos sambistas demonstra a preocupação dos movimentos artísticos e políticos de esquerda, aos quais ambos declaradamente pertenciam, em valorizar o negro e sua cultura, bem como a de outros grupos socialmente marginalizados. Essa aproximação foi fortalecida durante a ditadura militar, caracterizando-se como uma resistência da sociedade civil à repressão. A amiga e parceira de trabalho de Geraldo, Nanci Frangiotti, que vinha de uma família conservadora de origem europeia, conta que conheceu Geraldo, na década de 1980, quando era universitária, num show, que ela não recorda onde aconteceu, em que cantaram juntos ele e a sambista carioca Clementina de Jesus. Mal imaginava ela que nos anos 1990 trabalharia com Geraldo. Segundo ela, havia um movimento político de esquerda acontecendo nas universidades, do qual ela fazia parte, que levava o samba e outras manifestações populares para o dia-a-dia de estudantes burgueses, para os quais frequentar uma roda de samba era um ato de rebeldia frente às suas famílias e à ditadura.

Geraldo conta que a presença de Plínio Marcos na quadra da Unidos do Peruche atrairia a televisão, tendo sido este veículo responsável pelo crescimento da escola. Apesar de perseguido pelas autoridades por sua posição política, o dramaturgo, que iniciara sua carreira na rede de televisão Tupi, tinha grande visibilidade, conquistada em seus anos de experiência artística. Em entrevista, seu filho me narrou uma parte de sua trajetória:

O Plínio era de Santos. Largou a escola na quarta série e já começou a se envolver com coisas artísticas, com o circo, e aí veio pra São Paulo, dormia na rodoviária e começou a trabalhar na Tupi como ‘cabo-man’, assistente do câmera e assim foi indo. Ele já tinha feito uma peça em Santos com a Patrícia Galvão, a Pagu, que fez uma crítica da primeira peça dele, e aí ele fez um sucesso local. Em São Paulo demorou mais dez anos pra segunda peça dele ficar pronta e acontecer alguma coisa, que foi “Dois perdidos numa noite suja”. Aí veio a “Navalha na carne”, começou a censura [...]. Ele escreveu

uma crítica sobre a novela “Gabriela”, em que ele dizia ‘por que fazer a Sônia Braga ficar seis meses tomando sol na praia pra ficar morena e não pegar uma morena pra fazer?’. Ele escreveu um artigo sobre isso e deu uma confusão e ele começou a se aproximar da comunidade negra, que aí tinha a ver com o samba. Como meu pai era amigo de um pessoal da TV Tupi, ele conseguia juntar gente (Leo Lama, 2013).

Ele ainda mantinha uma coluna no extinto jornal Última Hora, na qual escrevia artigos semanais sobre o ‘samba paulista’, traçando a trajetória de músicos que ele considerava desprivilegiados pelos meios de comunicação pelo fato de serem negros e pobres. De acordo com entrevista dada por sua filha, Ana de Barros, para o jornal “O Estado de São Paulo”, em julho de 2012, o pai se incomodava pela aparição exclusiva de Adoniran Barbosa nas mídias¹⁰².

Não bastando terem suas carreiras excluídas dos meios de comunicação de massa, esses sambistas ainda narram diversos episódios em que sofreram violência da ditadura militar, afirmando Seu Carlão (2013) que, quando a polícia invadia a quadra de sua escola, não respeitava nem mesmo mulheres e crianças, tendo havido diversas vezes tiroteio e destruição das coisas. Ele inclusive me mostrou, quando o entrevistei em sua casa, um caroço que adquiriu na barriga em virtude de um tiro de borracha. Episódio de violência na quadra da Unidos do Peruche foi igualmente narrado por Zé Maria: “o Peruche teve problemas sérios na época da repressão [...]. Eu fui baleado pela polícia [...]”. (In: GOMES, 2010, p. 29). O caso mais narrado entre os sambistas sobre a repressão sofrida na ditadura militar foi, sem dúvida, aquele que envolveu Walter Gomes de Oliveira, o Pato N’Água, apitador da bateria da Vai-Vai assassinado pela ditadura em 1967. Nas palavras de Geraldo¹⁰³:

O homem passou por vários, a área dele era lá no Bexiga. Ele conseguia dirigir uma escola de samba, uma bateria, com perfeição, sabe? [...]. Ele passou pelo Bexiga, passou pela Vila Santa Isabel, Tatuapé, pelo Peruche, Camisa Verde e, quando ele tava se dedicando só ao Corinthians, aí aconteceu... encontraram ele morto numa lagoa lá em Suzano, aí trouxeram o corpo pra São Paulo... então tava enfarte. De susto ele não morreu porque ele era brabo, afogado também não porque era Pato N’Água porque nadava bem

¹⁰² O Estado de São Paulo. Caderno 2. Dia 07/07/2012: capa e página D4.

¹⁰³ No fonograma “Geraldo Filme: a música brasileira deste século por seus autores e intérpretes” (2000).

demais, entende? O motorista do carro funerário falou pra gente, pro Carlão do Peruche e eu: ‘dá uma olhada na japonsa dele que ela tá com uns furo meio estranho’. Aí quando o Carlão pegou a jaqueta o dedo dele já entrou num buraco.

Em homenagem ao sambista morto, Geraldo compôs a canção que seria entoada também em sua morte e nas dos demais sambistas de sua geração: “Silêncio no Bexiga” (canção 20).

A necessidade de fortalecimento político do negro e de outros grupos socialmente marginalizados pode ter sido um dos fatores que teriam levado Geraldo, em algumas passagens de sua trajetória, a deslocar o foco de suas preocupações da preservação da cultura paulista do samba para a de uma cultura negra, menos regional e mais universal, que deveria ser valorizada enquanto principal matriz, no seu entender, da cultura do samba que agora representava o povo brasileiro no exterior. No Rio de Janeiro surgia, na mesma época em que se deu a morte de Pato N’Água, o Grêmio Recreativo de Arte Negra (GRAN) Quilombo, com os mesmos objetivos de Geraldo, Plínio Marcos, Solano Trindade e outros:

[...] Candeia aliou-se a Martinho da Vila, Paulinho da Viola, Casquinha, Nei Lopes, Jorge Coutinho e outros sambistas para fundar o Grêmio Recreativo de Arte Negra Quilombo, ou simplesmente GRAN Quilombo, que durante vários anos apresentou-se sempre extra-oficialmente, sem aceitar as regras do desfile oficial e exaltando os valores do samba e das tradições afro-brasileiras que o grupo considerava desprestigiados pelas grandes escolas (MOURA, 2004, p. 94).

Esses “valores do samba e das tradições afro-brasileiras” eram atrelados, pelos sambistas apontados, às rodas de samba onde se praticava o partido-alto, de origem rural, o samba dos bambas negros. A roda de samba deveria acontecer não somente nas quadras das escolas, mas nas casas dos sambistas, em seus quintais e cozinhas, acompanhadas de comida e muita cachaça, valor compartilhado por sambistas de ambas as cidades.

Por outro lado, ao mostrarem um “bom trabalho” à sociedade através de suas carreiras nas escolas de samba e nos meios de comunicação de massa, os sambistas atraíam para as rodas os estudantes universitários, jornalistas, intelectuais, entre outros

grupos que foram, aos poucos, ajudando-os, por um lado, a viverem da profissão de sambista e, por outro, a driblar a repressão. Nas palavras de Geraldo (1981): “o branco veio pra ajudar, pra apanhar junto com a gente da polícia”. Assim, conta-se que, de pouca representatividade em seus primeiros anos, tendo inclusive interrompido suas atividades por um período, a Federação das Escolas de Samba e Cordões Carnavalescos de São Paulo ressurgiu com bastante vigor no ano de 1967, através da atuação de jornalistas politicamente influentes e do radialista Moraes Sarmiento (TOLEDO, 2012, p. 50).

Em 1968, durante a prefeitura de Faria Lima – um carioca, por sinal –, o apoio da prefeitura ao carnaval de rua da cidade se tornava efetivo sendo necessário, no entanto, que os cordões se organizassem aos moldes de uma empresa para que pudessem receber a verba, e esses moldes já estavam implantados nas escolas de samba. Os desfiles seriam administrados pela Secretaria de Turismo e Fomento da Prefeitura Municipal (*id.*, *ibid.*, pp. 54-55) e, a partir do citado ano, passariam a ser realizados na Avenida São João.

Em 1969, Geraldo Filme gravou com a cantora carioca Carmélia Alves o primeiro disco de sambas-enredos de São Paulo (TOLEDO, 2012, p. 143). Novamente, a trajetória do sambista na referida década parece estar mais atrelada à divulgação do samba e do carnaval de sua cidade do que ao resgate das matrizes culturais do samba paulista.

Em 1971, Plínio Marcos e os Pagodeiros da Pauliceia – grupo formado por Geraldo Filme, Toniquinho Batuqueiro e Zeca da Casa Verde – estreiam juntos a peça “Balbina de Iansã”, escrita pelo primeiro e musicada pelos segundos, no Teatro São Pedro, na Barra Funda. No ano seguinte, Plínio cria a Banda Bandalha, um bloco carnavalesco que saía informalmente às ruas e que, por sua liderança, fortalecia a união entre os sambistas, os artistas do teatro e os estudantes universitários.

No ano de 1972, Geraldo voltaria a ter problemas com a censura, tendo sido preso pelo DOPS por causa de seu samba-enredo “Heróis da Independência”. Fernando Penteadado me disse que o sambista, no entanto, conhecia o então delegado Romeu Tuma, que ao dar de cara com ele na prisão o liberou, pedindo que ficasse sem compor por um tempo. Penteadado ainda afirmou, e o mesmo fez Osvaldinho, que Geraldo era querido de policiais e políticos. Lembremos que, apesar da repressão, muitas autoridades frequentavam os sambas e tinham amizade com os sambistas, muitas vezes protegendo-

os. Há, inclusive, uma ocasião narrada por Plínio Marcos¹⁰⁴ dessa ambiguidade das relações entre policiais e sambistas, em que geralmente os primeiros chegavam baixando o “chanfralho”, de acordo com suas próprias palavras. Certa vez, um camarada o convidou para ir com Geraldo Filme, Toniquinho Batuqueiro e Zeca da Casa Verde cantar numa festa da polícia, para receberem um bom cachê. Estavam os quatro esperando a pessoa que os levaria para a festa, nas proximidades da sede da Vai-Vai, quando chegou um camburão da polícia, ao que eles saíram correndo. Os policiais então gritaram: “estamos aqui para levar vocês à festa!”. Ao chegar no local, estavam os delegados todos dançando.

A narrativa de Seu Carlão (2013) sobre o ocorrido entre Geraldo e o DOPS é, no entanto, diferenciada com relação à de Fernando Penteado, afirmando ele que Geraldo permaneceu preso na citada ocasião:

Em 1972 Geraldo compôs o enredo “Heróis da Independência”, em plena ditadura militar. Um pouco depois do carnaval ele deu uma sumida da quadra. Comecei a achar estranho, perguntar dele pro pessoal e ninguém sabia de nada. Um dia apareceram uns policiais na quadra e me intimaram, me entregaram um papel com um endereço e me mandaram aparecer. Cheguei um dia no local, uma casa, e eles me perguntaram, linha por linha da letra do samba, o que cada frase significava. Eu disse que aquilo era História do Brasil, que a gente aprendia na escola. Eles me olharam desconfiados, mas me liberaram e eu descobri que o Geraldo tava sumido porque ele estava preso.

Em virtude da importância dada por todos os entrevistados a este samba de Geraldo, transcrevo um trecho da letra:

Liberdade, liberdade
Palavra singela
Fosse eu pintor
Tua grandeza eu faria em aquarela

Ao levantar da espada
Lá na colina histórica
Risos e lágrimas, com o brado

¹⁰⁴ No documentário de 1998.

Independência ou morte
Senhores deixando os palácios
Negros partindo as correntes
Índios saindo das matas
Unidos por um Brasil independente
Mil vidas tivessem dariam as mil
Pela independência do Brasil
Não foi em vão teu povo não esquece
A chama da liberdade, nosso peito ainda aquece¹⁰⁵

Nas interpretações de Fernando Pentead, Seu Carlão e Osvaldinho da Cuíca, o samba era uma provocação à ditadura por levantar a bandeira da liberdade e, também, por afirmar a participação de negros e índios no processo de independência do país, por meio de inúmeras revoltas por eles lideradas. Este samba teria sido o último composto por Geraldo para a escola Unidos do Peruche, tendo ele retornado, em 1973, ao cordão carnavalesco materno – Paulistano da Glória –, transformando-o também em escola de samba. No ano anterior, os cordões que ainda restavam em São Paulo desapareceram por completo, transformando-se todos em escolas de samba (CUÍCA & DOMINGUES, 2009, pp. 68-69). Um destes últimos cordões era o Vai-Vai, que no citado ano, contando também com a atuação de Geraldo, transformou-se em escola.

Em entrevista (1981), Geraldo afirma ter largado o Peruche por ter se chateado com a perda da quadra, que os próprios sambistas haviam comprado com tanto esforço, e afirma que, ao retornar ao seu antigo cordão, levou muita gente consigo. Sobre o incidente, Seu Carlão (1981) relata que a escola havia comprado o imóvel de uma pessoa que era casada com união de bens e que, por falta da assinatura da esposa do vendedor no contrato, o mesmo não era válido, o que fez com que o caso fosse parar no tribunal, tendo a escola perdido na primeira instância do processo. No ano de 1980, o prefeito Reinaldo de Barros cedeu para a escola uma área na ponte do Limão, onde foi construída a quadra que é ainda hoje utilizada, tendo sido o processo que envolvia a antiga quadra arquivado.

O pedido de Vitucha para que Geraldo reerguesse o cordão Paulistano da Glória, assim como a participação dele na transformação do Vai-Vai em ano em que ainda pertencia à Unidos do Percuhe, aponta para a atribuição de importância à sua personagem pelos sambistas já na década de 1970, muitos anos antes de sua morte: é

¹⁰⁵ Fonte: http://www.sasp.com.br/a_escola_carnaval_samba.asp?rg_carnaval=1117 (11/07/2013).

comum que artistas sejam homenageados e tornados ídolos somente após a morte. Sobre isso, Fernando Penteadado e Osvaldinho da Cuíca afirmaram que, na virada da década de 1960 para 1970, Geraldo Filme já era um embaixador do samba, tendo “passagem em qualquer escola”. Seu prestígio pode ter sido resultado da vitória de seus sambas-enredos nos desfiles nos anos em que pertenceu à escola Unidos do Peruche, somada à sua posição no topo da hierarquia entre os sambistas, conquistada pelos anos de vivência da cultura na cidade, sendo um sambista conhecido nas rodas desde os anos 1940.

Sobre a escola da mãe de Geraldo, comenta o sambista Nelson Crecibeni Filho que “o Paulistano da Glória foi uma escola de samba que basicamente só fez enredos muito ligados à raiz da negritude paulista e paulistana”¹⁰⁶. Ou seja, se não resistiu à transformação em escola, seria por obra de Geraldo que o cordão se manteria como um foco de resistência cultural paulista e negra, tendo inclusive sido oficializada como escola no dia 13 de Maio¹⁰⁷. A sede da escola foi apontada, ainda, como um reduto de intelectuais de esquerda.

Em Agosto de 1973, a peça Plínio Marcos e os Pagodeiros, depois nomeada “Humor Grosso e Maldito das Quebradas do Mundaréu”, estreou no Teatro de Arte, no Bexiga. Desta peça resultou o disco “Plínio Marcos em Prosa e Verso”, com Geraldo, Toniquinho e Zeca¹⁰⁸, lançado pela Chantecler. Leo Lama me afirmou em entrevista que a parceria do pai com os sambistas deu a eles uma projeção e uma recompensa financeira que até então desconheciam, como também ajudou o pai a restabelecer contato com as mídias, já que suas peças estavam sofrendo diversas censuras. A este relativo sucesso Osvaldinho atribui um dos poucos desentendimentos que teve com Geraldo:

Eu ia gravar um disco, foi em 74, e eu queria a música do Geraldo, eu queria gravar “Praça da Sé”. Aí eu fui lá no teatro onde eles ensaiavam, eles tavam no camarim, fui lá, tava ele, o Toniquinho e o Plínio Marcos. Cheguei lá o Geraldo falou, “e aê, ô da cuíca, tudo bem?”, eu falei, “ô Geraldo, queria gravar uma música sua”. Aí o Plínio Marcos virou e disse: “Agora que o Geraldo tá ficando famoso todo mundo quer gravar samba dele, não vai

¹⁰⁶ Em entrevista registrada no documentário de 1998.

¹⁰⁷ Dia da Abolição da Escravatura no Brasil, ocorrida no ano de 1888.

¹⁰⁸ Matéria “O samba ‘nos atalhos do bom deus’”, de Oswaldo Mendes, publicada no jornal “O Estado de São Paulo”. Caderno 2. Dia 07/07/2012: página D4.

gravar nada não!”. Ele disse isso e o Geraldo abaixou a cabeça, não disse nada (Osvaldinho da Cuíca, 2013).

Para Leo esta projeção não era, no entanto, suficiente e nem equiparável ao sucesso de outros músicos na mesma época:

O nome do Plínio tava sempre envolvido com a censura, era tudo difícil! O José Ramos Tinhorão era amigo do meu pai e ele até chegou a escrever uma crítica sobre o disco, ou seja, algumas pessoas reconheciam, mas o disco ficou por muito tempo esquecido, um disco tão importante!

Osvaldinho concorda com ambos os apontamentos feitos pelo filho de Plínio, tanto acerca da projeção conquistada pelos sambistas por meio do dramaturgo – a partir do que se passaria a falar em samba paulista –, quanto acerca de uma projeção restrita aos círculos intelectuais:

Esse movimento começou a aparecer um pouquinho com o Plínio Marcos, mas não era reconhecido, era só pra elite do teatro, o povo não conhecia. Eu, seguindo os passos de Geraldo, e depois que eu levei o puxão de orelha do Tinhorão, aproveitei a crítica e comecei a lembrar daquilo que eu fazia, porque eu também, até os anos 74, eu vinha achando mais bonito o samba carioca. O interesse pelo samba de São Paulo é muito recente, porque começou a dar notoriedade, eu comecei a aparecer, outras pessoas comigo, eu ganhei muitos destaques nos jornais, muitas reportagens com mais de uma folha. Se sai reportagem pequena, com menos de meia página, eu nem guardo. Eu ganhei uma notoriedade muito grande com esse negócio de samba paulista, por fazer um samba diferente.

Mas Osvaldinho afirma que Plínio Marcos escolheu Geraldo para as parcerias porque ele já era, na década de 1970, bastante famoso no círculo de sambistas, o que se comprova por dois importantes acontecimentos que se dariam ainda no ano de 1973: a escola Mocidade Alegre o homenagearia, indicando-o para sua Academia dos Sambistas Imortais de São Paulo, em evento que reúne anualmente diversas escolas e comunidades de samba em sua quadra, em uma noite de festas (SILVA, 2004, p. 162); Clementina de Jesus defenderia o samba “A morte de Chico Preto” (canção 16) no Festival Abertura da Rede Globo, vencendo como melhor intérprete com uma canção de conteúdo político,

que faz a crítica da opressão da mulher negra pelo homem branco, o que a enquadra no cenário da época, onde os festivais da canção se tornavam espaços para a troca entre artistas e espectadores, por meio do dribble à censura.

É de posse desse currículo que Geraldo regressa, no mesmo ano, em 1973, à escola de sua mãe e de sua esposa, permanecendo nela até o ano de 1978, período que ele relata como de um profundo desgosto pela falta de clareza das apurações dos desfiles, denunciando o envolvimento das escolas com pessoas de influência política e com o jogo do bicho. Os sambas-enredos que Geraldo compôs para a escola foram “Praça da Sé” (1974), “Legado do velho Zumbi” (1975), “Porto feliz”, “Berço das monções” (1976), “Mitologia Afro-brasileira” (1977) e “Epopéia da Glória” (1978), estes dois últimos em parceria com Geraldo Muraca. Em 1980, já fora da escola, compôs o enredo “Que gente é essa?” (1980) (TOLEDO, 2012, pp. 116-123). De acordo com Osvaldinho (2013), “na Paulistano da Glória ele tinha muito samba porque não havia disputa, ele fazia como o Martinho da Vila na Vila Isabel, fazia o tema e o samba e não tinha disputa, ia direto. Isso é um outro sistema, que não é bem-visto pelos sambistas”. Esse poder da exclusividade sobre a composição de sambas-enredos para os carnavais de sua escola pode ser explicado: 1. Pelo fato de ser filho de uma das fundadoras da agremiação; 2. Pelo fato de seus enredos terem vencido vários carnavais com a escola Unidos do Peruche e/ou; 3. Pela sua liderança na transformação do cordão em escola. Em suas palavras: “Eu criei a Paulistano” (1981).

Em 1974, Geraldo tem, pela primeira vez, um de seus sambas gravados, “Baiano capoeira” (canção 42), composto em parceria com Jorge Costa e interpretado por Germano Mathias, o qual afirma com orgulho, no documentário sobre Geraldo (1998), ter sido o primeiro cantor a gravar uma de suas canções. O fato de ter um samba gravado por um intérprete que tinha carreira nos meios de comunicação de massa aponta, novamente, para o sucesso alcançado por Geraldo entre sambistas e outros artistas na década de 1970. Pela terceira vez se vê Geraldo fazendo parceria com sambistas cariocas (já havia feito parceria com Carmélia Alves, Clementina de Jesus e fazia, agora, com Jorge Costa).

Em 1976, mesmo pertencendo à Paulistano da Glória, Geraldo cria, juntamente com Fernando Penteado, Raquel Trindade e outros sambistas, o departamento cultural da Vai-Vai. Também neste ano compôs para a escola o enredo “Solano Trindade: O moleque do Recife”, que rendeu a ela o título de vice-campeã do carnaval, tendo sido o samba, no entanto, considerado o melhor (TOLEDO, 2012, p. 139). A ala de

compositores da escola foi idealizada em 1975, por Osvaldinho da Cuíca. No mesmo ano, a filha de Solano, Raquel Trindade, propôs que se fizesse um enredo sobre o dramaturgo, o qual Geraldo disputou e ganhou. Ele afirmou, no entanto, que houve má vontade da escola em receber seu enredo pelo fato de ser o Geraldão da Barra Funda, bairro rival do Bexiga. Este fato foi negado por Fernando Penteadado (2013), tendo afirmado ele que Geraldo tinha passagem por qualquer escola. Geraldo dizia, no entanto, que só foi bem aceito pelos integrantes da escola após compor o samba “Tradição” (canção 30), que se tornou um hino da Vai-Vai. O episódio foi narrado por Fernando Penteadado (2013) da seguinte maneira:

A gente até brincou com ele na época que pra fazer samba no Vai-Vai tinha que fazer um samba de quadra¹⁰⁹, não podia já chegar fazendo samba-enredo. No samba de quadra a gente analisava a caneta¹¹⁰ do sambista. Um dia eu tava na reunião da ala dos compositores e aí o Alemão chegou pra mim e disse: “Penteadado, vai lá na Dona Odete”, o bar que tem em frente à Vai-Vai, “vai ver o samba que o Geraldo tá cantando”. Aí fui lá, o bar tava cheio, todo mundo cantando! Aí eu cheguei, encostei, ele tava cantando “quem nunca viu o samba amanhecer...”¹¹¹ e quando terminou ele falou pra mim, “e aí, posso pegar a sinopse?” [do enredo sobre Solano Trindade], e eu respondi, “não! Nós mandamos você fazer um samba e não um hino!”. A música foi gravada até pela Beth Carvalho! Aí ele fez o samba pro Solano e a escola ganhou! Nunca eu ia saber que Solano era o nome de um vento africano, pra você ver como era a caneta dele! E ele era muito paulista e ele dizia: “no Rio eu sou mais um, aqui eu sou o Geraldo!”.

Vejamos agora a narrativa de Osvaldinho de Cuíca (2013) sobre o mesmo episódio:

¹⁰⁹ O samba de quadra, de acordo com Osvaldinho da Cuíca (2013), é o samba feito pelo compositor em sua casa – diferente, portanto, do partido-alto, que é feito na roda, de improviso – e apresentado na quadra da escola de samba para os demais compositores nos dias em que há roda de samba, não tendo nenhuma relação com o carnaval. Uma das regras da ala de compositores da Vai-Vai, que ele diz ter adotado de escolas cariocas, é que para poder compor sambas-enredos para o desfile de carnaval e entrar na disputa com os demais sambistas, cada compositor deve ficar durante dois anos compondo sambas de quadra exaltando a escola.

¹¹⁰ Entre os sambistas, a expressão “analisar a caneta” significa avaliar o talento do sambista para a composição.

¹¹¹ Trecho da canção “Tradição” (canção 30).

Quando ele foi pra Vai-Vai ele já era da Vai-Vai. Quando ele fez o samba em 76, pra poder entrar na ala, que era regulamento – eu fiz o regulamento –, o regulamento era assim: você tinha que fazer estágio de dois anos na ala dos compositores, sem poder concorrer, pra nós analisarmos a tua fidelidade com a escola, a tua frequência [...], copiei o regulamento do Rio, e aí que entrou o Geraldo Filme na parada. Ele já era da escola, pois, embora ele fosse do Paulistano, ele era conselheiro lá, tava sempre com o Chiclé, que era presidente, tava sempre com nós lá na quadra, e ele queria fazer samba, aí os compositores reclamaram, “pô, ele vai fazer e vai ganhar de nós”, ele tinha nome, né, aí os caras não queriam, falavam que era contra o regulamento. Aí eu peguei um gancho no regulamento, que a escola dele tinha caído: “não, a escola dele não tá no primeiro grupo, caiu” [...], mas no fim ele acabou não deixando a escola dele cair, era malandro. Aí, naquele ano ele fez “O berço das monções”, em 1976, pra Paulistano da Glória, não poderia concorrer na Vai-Vai, que era escola do mesmo grupo¹¹². O valor do Geraldo era tão grande que o samba dele ganhou do meu, e o meu era bem melhor que o dele [...]. O enredo foi escolhido em 75, pra 76, e o Geraldo lá, muito malandro: “Ô da cuiuca, eu queria fazer a homenagem pro velho!”. Eu falei pra ele que era complicado porque ele era presidente do Paulistano, mas eu disse que ia dar um jeito, já que a escola dele tava no sobe e desce. Aí mandei ele fazer um samba de quadra e ele então fez o “Vai no Bexiga pra ver” [Tradição], pra justificar pros caras [...]. Não deu outra, na reunião com os compositores os caras ficaram putos, falaram que era contra o regulamento, e eu disse, “mas a escola caiu”, era eu lutando contra o meu próprio regulamento! E aí foi aquela discussão [...], mas o Geraldo tinha nome [...], ele empatou comigo no final, mas antes de empatar, a disputa era numa sexta-feira e ele me disse que tinha que ir no terreiro, que não podia faltar, e eu fui e defendi o samba dele, defendi o meu e depois o dele [...], eu tinha uma voz boa e forte, pois eu sempre cantei na avenida, e o samba dele empatou comigo. No desempate, ele trouxe a torcida do Paulistano todinha e era proibido levar torcida na época. Tivemos que apresentar os sambas duas vezes porque o jurado ficou em dúvida, por causa da torcida, e ele ganhou, na sacanagem, mas eu achei que era válido porque, na época não podia, mas ele foi esperto, o bobo fui eu. Eu dei a mão pra ele e gravei o samba dele. Era uma amizade muito grande que eu tinha com o Geraldo!

¹¹² Ele me explica que um compositor pode compor sambas-enredos para mais de uma escola desde que essas não façam parte do mesmo grupo. Os grupos em que as escolas desfilam são definidos pelas pontuações adquiridas nos desfiles anteriores, bem como pelo tamanho dessas.

Ambos os depoimentos fazem apontamentos importantes: o prestígio que Geraldo possuía como compositor, a ponto de os diretores da ala de compositores da Vai-Vai terem procurado brechas no regulamento para ele pudesse compor o enredo para a escola; o interesse investigativo de Geraldo Filme, que através de pesquisa descobriu que Solano era o nome de um vento africano. Sobre isso, o próprio Geraldo conta que seu samba-enredo “Praça da Sé” (canção 41), composto em 1974 para a escola Paulistano da Glória, resultou de uma pesquisa feita em jornais velhos que ele guardava sobre a memória da cidade:

São Paulo antigamente, não no meu tempo, no tempo dos velhos, tá? Eles falavam que era a cidade de Tebas, porque era uma cidade que desenvolvia rapidamente [...] e uma pessoa que sabia fazer tudo, eles chamavam de Tebas. [...] Eu fiquei curioso com aquilo e resolvi procurar saber o que é. Aí fiz uma pesquisa. [...] Esse Tebas construiu, ele conhecia tudo em alvenaria, com 21 anos de idade, então ele parava em frente ao convento do Carmo [...] e um dia o padre Justino, que era o capelão lá, perguntou, ‘o quê que cê faz aí todo dia?’, ele, ‘eu venho aqui, fico olhando... saber por quê que não tem torre’, ‘porque a gente não sabe fazer’, ele falou, ‘eu sei’. O padre acreditou nele e foi lá na fazenda [...] e conversou com o senhor dele e disse: ‘ele disse que sabe fazer tudo’ [...] e quis comprar [...], então o escravo fez um acordo com o padre: ‘eu construo a catedral de vocês, mas o primeiro casamento lá tem que ser o meu’. Ele já tava de olho numa comadre lá [...] e realmente aconteceu, entende? Aí eu fiz o samba. Esse homem, esse moço, na época 1700 e pouco lá, ele construiu um chafariz, chamado Chafariz da Misericórdia. Então esse chafariz puxava água do Vale Anhangabaú até próximo à Praça da Sé, jorrando, ninguém sabe como, tá entendendo? E canalizou a cidade, que era toda água correndo a céu aberto [...], ele fazia o tubo com papel velho e betume, que as escravas iam buscar água na fonte, naqueles cântaros, aquelas coisas todas [...]. Parte da Liberdade, aquele centro foi todo canalizado por ele. Aí foi onde deu uma polêmica justamente [...]. Vinte e cinco de janeiro, é um protesto meu, quando colocaram na Praça da Sé aqueles painéis, dá o nome dos autores, construtores todos. A catedral, foi a primeira catedral, que esse nego construiu, e o Chafariz da Misericórdia, é exposto lá mas não dá o nome do autor, mas a gente sabe que era ele (Geraldo Filme, fonograma de 2000).

Vejamos outras narrativas que tratam de sua pesquisa da cidade:

Geraldo Filme fez [nos sambas-enredos] a história da Confederação dos Tamoios, da Revolução com os índios, aliando a época dos franceses, dos portugueses, fez a Revolução de 32, não só a cultura negra, que é notória na obra dele. [...] Ele ia na Cúria Metropolitana [Arquidiocese de São Paulo] pesquisar como estudante, porque a igreja não deixava qualquer um entrar pra pegar documento, ele ia no museu do imigrante, nenhum outro sambista fazia isso e todas as músicas dele, dificilmente ele fazia música de amor, como é exemplo dos grandes compositores do Brasil, que fizeram obras primas como “As rosas não falam”, que têm muita qualidade musical, mas com qualidade histórica, Geraldo Filme está em primeiro lugar no Brasil. Então você [se dirigindo a mim] tá de parabéns por ter escolhido esse nome e eu me pus à disposição só porque era Geraldo Filme, senão eu tava com um monte de coisa pra fazer por aí (Osvaldinho da Cuíca, 2013),

A gente se encontrava muito e a gente trocava muita ideia a respeito das coisas da memória paulista, que tava se perdendo e que não podia deixar e ele era, não só sambista, ele era um pesquisador, que fuçava coisa (Fernando Faro¹¹³, documentário de 1998).

São Paulo tinha um carnaval, todo mundo brincando. Eu tenho um material, tenho não, o material pertence ao Estado, mas eles tavam jogando fora e eu recolhi [...] (Geraldo Filme, 1981).

Esse interesse pela história da cidade e, mais, pelas histórias secretas da cidade, nas quais os negros e, às vezes, os índios, eram os protagonistas, levou à afirmação, por Penteadado, de que o sambista era “muito paulista”. Ele ainda responsabiliza os sambistas por este “lado negro” da história da cidade e mesmo do país:

As escolas de samba foram quem reescreveram a história do negro no Brasil, porque até então você só tinha a Princesa Isabel. Aí a escola de samba trouxe a Chica da Silva, o Chico Rei, o Zumbi, aí começou a se desenterrar a história do negro no Brasil. [...] Eu sempre falo pras minhas filhas: ‘escrevam a história de vocês’ (Fernando Penteadado, 2013).

Por fim, o último importante apontamento feito por Penteadado e Osvaldinho: que Geraldo tinha plena consciência de seu poder e influência sobre os demais sambistas da

¹¹³ Jornalista e produtor do programa Ensaio, da TV Cultura.

cidade: “Ele dizia que ‘no Rio eu sou mais um, aqui eu sou o Geraldo!’” (Fernando Penteadó, 2013); “No desempate, ele trouxe a torcida do Paulistano todinha e era proibido levar torcida na época [...] ele ganhou, na sacanagem [...] foi esperto” (Osvaldinho da Cuíca, 2013). De acordo com o sambista Zé Maria – que interpretou o samba-enredo de Geraldo “Tradições e festas de Pirapora” (canção 38) no desfile da Unidos do Peruche e que em certa ocasião ficou chateado por não ter sido lembrado por Geraldo quando este dava entrevista sobre o samba –, “ele era um pouco orgulhoso, não gostava de dividir holofotes” (In: GOMES, 2010, p. 34).

No ano de 1977, ao deixar a Paulistano da Glória, ele ingressa na presidência da UESP (União das Escolas de Samba de São Paulo), atuando no sentido de centralizar a direção da festa nesta instituição e de fazer os sambistas sentirem a importância de sua liderança nas escolas pois, com o fim da Federação de Escolas de Samba, Blocos e Cordões, em 1973, surgiram três novas entidades para dirigir o carnaval: a AESSP (Associação das Escolas de Samba de São Paulo), a Coligação Regional das Escolas de Samba do Município de São Paulo, além da própria UESP (SILVA, 2004, p. 163). Esta divisão de poderes resultou da falta de consenso sobre as regras dos desfiles entre os sambistas pertencentes às diferentes escolas, o que acabava por dar margem à atuação de políticos e outros agentes interessados no controle destas para seus próprios benefícios. Em seus anos de trabalho na UESP, Geraldo afirma ter lutado no sentido de unificar o poder em torno desta instituição e de devolver a liderança das escolas para os sambistas.

O Amaury Jório, que era o presidente da associação no Rio, antes de morrer me chamou pra saber de mim como é que foi que eu consegui o que ele não tinha conseguido até agora [...]. Quando eu assumi, me disseram que eu corria o risco de ser morto. Fora isso, havia a agressividade da plateia, que até pedra já jogou em uns presidentes (Geraldo Filme, 1981).

Graças a Geraldo, segundo Seu Nenê, acabou-se optando por esta centralização, numa época em que a UESP contava com pessoas influentes, a exemplo de seu primeiro presidente, o produtor da TV Globo Renato Correa e Castro (TOLEDO, 2012, p. 58). No ano em que Geraldo assumiu a presidência da citada entidade, os desfiles passaram a acontecer na Avenida Tiradentes (*id., ibid.*, p. 61).

Em 1978, a Paulistano entrava em decadência, o que acontecia, segundo Geraldo (1981), porque no bairro da Liberdade, como nos demais bairros da metrópole onde nasceram os primeiros cordões e escolas de samba, as transformações haviam dispersado as pessoas, tendo somente a Vai-Vai mantido a unidade entre seus integrantes, independentemente do bairro.

No ano de 1979, Geraldo deixa a UESP e passa a trabalhar na Paulistur – empresa que coordenava o carnaval como subsidiária do governo. Entre os anos de 1977 e 1981, o sambista ficou desvinculado de qualquer escola e, então, ele finalmente ingressa oficialmente na ala de compositores da Vai-Vai. No mesmo ano, a escola de sua mãe deixa de existir vivenciando, no entanto, seu último esplendor em 1980, em que ganhou o desfile em primeiro lugar, com nota 10, através do samba “Navio negreiro”, do próprio Geraldo. No ano seguinte a escola derroca para o grupo três e não se suporta mais.

Sobre sua passagem por três escolas diferentes, conduta contrária a de muitos sambistas, que nascem e morrem na mesma escola, prestando a elas a mesma lealdade que se presta à família e ao time de futebol, Geraldo afirmou que vivia para o samba, e não para nenhuma agremiação específica: “É aquele negócio, eu sou do samba. Agora estou colaborando com uma escola chamada Raízes da Vila Piauí, um buraco encravado na divisa com Osasco [...]” (Entrevista dada ao Shopping News, 1985. In: TOLEDO, 2012, p. 141).

Enquanto fez parte da ala de compositores da Vai-Vai, Geraldo não fez nenhum enredo para o carnaval, tendo atuado somente como diretor cultural, ficando na memória da escola somente o samba-exaltação “Tradição” (canção 30) e o enredo sobre Solano Trindade.

A década de 1980 não seria lembrada somente pela sua atuação na Vai-Vai: Em 1980 ele gravou seu primeiro e único disco-solo, “Geraldo Filme”, pela Eldorado, cujo produtor e arranjador foi o músico Carlinhos Vergueiro. Em 1982, em parceria com Clementina de Jesus e Doca da Portela, ele grava o álbum “O canto dos escravos”, pela mesma gravadora, uma adaptação dos cantos negros de trabalho conhecidos como vissungos, colhidos em Diamantina (Minas Gerais) e registrados em partitura por Aires da Mata Machado Filho em 1928 (MACHADO FILHO, 1985). De acordo com Fernando Faro¹¹⁴, o trabalho foi resultado, novamente, de uma pesquisa feita pelo

¹¹⁴ Em entrevista registrada no documentário de 1998.

sambista, que o levou até o autor do livro, quem o autorizou a gravar o disco. No mesmo ano, ele participou do programa “Ensaio”, produzido por Faro e realizado pela TV Cultura e pelo SESC, do qual resultou o álbum “Geraldo Filme: a música brasileira deste século por seus autores intérpretes” (2000). Nesse período, Geraldo ainda atuou no ECAD – instituição que administra os direitos autorais dos músicos no Brasil. Sobre este trabalho, Fernando Penteadó (2013) relata que Geraldo atuou na defesa dos compositores de samba: “ele representava os sambistas, ensinava a gente fazer os requerimentos e tal, porque, sabe como é compositor, né? Ele compõe, mas não sabe dos seus direitos”. No ano de 1986, Geraldo passa a trabalhar na Anhembi Turismo, empresa que substituiu a Paulistur na administração do carnaval e onde ele atuou até sua morte. Uma nova cisão na administração do carnaval ocorreria neste ano: em razão do maior crescimento de algumas escolas e dos desentendimentos entre essas e as escolas menores, é criada a Liga Independente das Escolas de Samba, que passa a organizar o carnaval do grupo especial (primeiro grupo), continuando as escolas menores ligadas à UESP (IOTI, 2004, p. 77).

Nanci Frangiotti e o sambista Fernando Penteadó, que trabalharam com Geraldo na Anhembi Turismo, afirmaram a mim que, juntamente com ele, foram responsáveis pela criação do Departamento de Carnaval da empresa e pela construção, no ano de 1992, do sambódromo do Anhembi, durante a prefeitura de Luiza Erundina, onde o desfile das escolas de samba é realizado até hoje. Nas palavras de Nanci, o espaço representou para Geraldo o confinamento dos sambistas, que perdiam o espaço livre das ruas para se aglomerarem em um espaço onde a festa era normatizada e vigiada. Ela ainda relata que não existia um projeto do carnaval e nem documentos que registrassem a história da festa na cidade, o que seria feito pelo departamento recém-criado. Nas palavras de Penteadó: “Lá no Anhembi, o Geraldo criou um acervo do samba de São Paulo, ele começou a catalogar, ele reclamava que o pessoal não tinha nada. Ele dizia ‘faça o seu’, afinal como você vive sem conhecer o seu passado?”. Diversos documentos teriam sido destruídos na época da ditadura, “mas o Geraldo, ele sabia exatamente onde estavam as coisas, porque ele tinha guardado xerox pra ele, porque ele era um cara esperto, ele sabia que os caras iam fazer isso, [...] aí ele vinha e trazia as pastinhas dele e tava lá! [...]” (Nanci Frangiotti, 2012). Dessa maneira, foi ele quem ensinou a Nanci tudo que era necessário, não só sobre a administração do carnaval, mas sobre a história da festa e do samba e foi ela quem me narrou uma das últimas aparições

de Geraldo, da década de 1990, já que os sambistas concentraram grande parte de suas narrativas no período de sua trajetória que compreende as décadas de 1940 a 1980:

Teve um projeto que eu fiz que chamava Vitrine Show e toda semana tinha um convidado especial, um artista, e o Geraldo foi uma vez, em 94, alguns meses antes de morrer. Era uma casa noturna, Cabaré 32, lá na Avenida Ipiranga, em frente ao Copan, nem existe mais, era um espaço legal, tinha música ao vivo todos os dias e a gente resolveu fazer esse projeto. Nas quintas-feiras tinha o show com as cantoras da casa e depois com algum convidado especial. Então a gente levava cantores conhecidos, aí eu liguei pro Geraldo, convidei ele pra ir, e perguntei quantos músicos ele ia precisar. Ele disse: ‘não, irmãzinha, não precisa, eu ligo pros caras e convido, falo do cachê e tal’. Eu sei que no dia, a gente tinha combinado que ia buscar ele de carro, perto da Vai-Vai, a gente se encontrou, e ele tava sozinho. Aí eu falei: “e aí, Geraldo, cadê os caras?”, no dia do show. Ele falou: “perá! irmãzinha, a gente já vê. Ô fulano, você pode tocar com a gente?”. Ele acertou com os caras na hora, entendeu? Eu falei, “Geraldo não vai dar certo, vocês não ensaiaram!”, e ele falou, “que é isso, irmãzinha, os caras sabem tocar tudo!”. Isso é o carnaval, né? Essa coisa do improviso, isso é o samba! Samba é essa coisa mesmo, cata um lá, cata outro aqui [...].

No mesmo ano do citado show, Geraldo participou do I Encontro da Memória do Samba Paulistano, realizado no Centro Cultural São Paulo, evento que reuniu sambistas e pesquisadores (TOLEDO, 2012, p. 155). Esse foi o último evento político relacionado ao samba, dos que constam nas narrativas, do qual Geraldo tomou parte.

No dia 05 de janeiro de 1995 morreu o sambista, fisicamente.

Pra nós aqui do Bexiga ele está aqui! Pra nós ele tá vivo! Lá onde a Vai-Vai é hoje, quem chega vê o Geraldo, pintado no mural. A minha neta, que hoje tem quinze anos, quando ele morreu ela tinha três, ela conhece o Geraldo Filme, ele tá aqui porque a gente sempre canta a música dele (Fernando Penteadó, 2013).

C) “Partiu, não tem placa de bronze, não fica na história”¹¹⁵

Nós fizemos um projeto muito grande no [teatro] Caetano de Campos, onde foi Clementina, Ivone Lara e grandes artistas do samba. Eu me apresentei e eu sempre levava o Geraldo Filme e ele sempre me levava também, então a gente tinha aquele respeito pelo trabalho um do outro, mas eu andava meio cabreiro com ele, ele chegou meio displicente, meio atrasado pra passar o som e aí eu chamei ele pra tomar um café no camarim e perguntei o que tava acontecendo, pois a calça dele estava amarrotada e suja, ele tinha emagrecido, a cinta tava meio enrugada. Ele me disse: “não sei, ô da cuíca, eu tô desanimado, sinto muita cansaça”. Eu era enfermeiro, auxiliar de enfermagem, trabalhei muitos anos no ramo. No dia seguinte, eu trouxe um recipiente, mandei ele mijar e levei pro laboratório, ele tava com diabetes. Isso foi nos anos 80, deve ter sido 86 ou 87, aí eu falei, “rapaz, você tá morrendo, você tá com uma diabetes altíssima!”. Aí ele foi se cuidar, até melhorou, mas mais tarde relaxou e estragou a saúde novamente (Osvaldinho da Cuíca, 2013).

Leo Lama me narrou a última vez em que ele se recorda de ter visto o Geraldão da Barra Funda:

Tinha um negócio que chamava Projeto Elis Regina, que foi nos anos 80. Vários lugares da cidade tinham música, bancada pelo Estado. Aí eu e um amigo ficamos sabendo que ia ter um show do Geraldo Filme lá na Penha e nós fomos. No palco tinham doze músicos, na plateia só tinha eu e o meu amigo. No final do show eu fui falar com ele e ele ficou possesso: ‘Pô se eu soubesse que o público era só você eu ia tocar lá na sua casa!’. Mas mesmo com pouca gente eles fizeram o show com muito amor e força, o que é uma coisa do Plínio, porque o teatro é isso, o espetáculo acontece haja o que houver.

[...]

Nos anos 80, que foi a pior época pra música popular brasileira, foi muito difícil, porque só fazia sucesso o rock, de bandas como Ultraje a Rigor e o Legião Urbana, não existia mais samba. O meu pai [Plínio Marcos], por exemplo, ficou num completo ostracismo, houve uma virada contra o Brasil muito forte, ninguém se interessava por uma música de raiz, eu mesmo era um “beatle-maníaco”!

¹¹⁵ Trecho da canção “Silêncio no Bexiga” (canção 20).

Para ele, a música que Geraldo fazia era um samba, segundo suas palavras, tradicional, ligado às raízes africanas da música brasileira, o que não agradava o público que mais consumia discos no Brasil, influenciado pelo rock e outros gêneros de música estrangeira. Ainda segundo ele, o show de lançamento em CD do disco gravado por Plínio Marcos e os Pagodeiros¹¹⁶, no dia 29 de setembro de 2012 no Itaú Cultural, cujos arranjos foram feitos, entre outros, por Kiko Dinucci, músico da atual geração paulistana, atraiu bastante público devido a uma releitura moderna que o músico teria feito do repertório:

O Kiko fez uma releitura do disco, uma coisa super diferente. É legal, mas não mostra o que era a batida deles. Alguns puristas detestaram, o pessoal do samba. O Geraldo fez muitos trabalhos que fazem parte do nosso folclore, como aquele disco “O canto dos escravos”, mas infelizmente essas coisas não são valorizadas. Ele é sempre agora lembrado por sua importância, mas ninguém conhece as músicas, porque pros jovens a música dele soa meio antiga, então essas releituras, tipo as que o Kiko faz, ajudam um pouco as pessoas a conhecerem.

Nas palavras de Fernando Penteadó (2013), acerca da música de Geraldo, “nada dele era comercial, era tudo pra ele, ele botava na música o que ele sentia e não se importava se os outros iam gostar”.

Ou seja, os depoimentos acima expostos apontam para um abismo separando a importância de Geraldo Filme para aqueles que vivem do ‘samba paulista’ ou que o apreciam – “Você que tá fazendo um trabalho sobre ele, você percebe que ele é bem notório, né!” (Fernando Penteadó, 2013) – e sua relação com o mercado fonográfico, ao qual o sambista não pareceu muito chegado. O fato de ter gravado somente um disco com composições suas não tinha a ver, conforme ele próprio, com a frequência com que compunha: “Fiz tanta música que às vezes alguém canta uma canção e eu penso, 'eu conheço isso', e quando vou ver, é minha!” (Geraldo Filme, 1981). Há, inclusive, canções suas que foram gravadas por outros intérpretes e não por ele próprio, a exemplo de “Baiano Capoeira” (canção 42). Em sua própria interpretação, o sucesso mercadológico não foi alcançado porque suas músicas eram consideradas “sem praxe”:

¹¹⁶ “Plínio Marcos em Prosa e Samba: Nas Quebradas do Mundaréu” (1974).

“Eu conheço umas poucas notas”. Osvaldinho interpreta a falta de sucesso de Geraldo pelo viés, também, musical:

Por que o Geraldo Filme não teve muito sucesso? Não admito que falem que era por preconceito [racial], porque o Geraldo Filme era muito querido na mídia, em todo lugar, assim como era Cartola, era Geraldo Filme. Você [se dirigindo a mim], como musicista, analisa a música dele [...]. A música do Geraldo, a melodia dele, era meio gregoriana, ela não tinha um gráfico, uma tessitura comercial, ela não tinha altos e baixos, era quase que uma reza. Tinha letra, conteúdo, mas não tinha uma super divisão e uma melodia forte, tanto que o samba dele que mais pegou foi “Tradição”, porque tinha um cunho mais comercial. As melodias dele eram muito lineares [...] (Osvaldinho da Cuíca, 2013).

Ou seja, para Osvaldinho, a importância da obra de Geraldo estaria no conteúdo de suas letras, que registraram a história do Brasil e, principalmente de São Paulo e da negritude, numa poética cujo teor político não seria o que ele considera comercial. Assim, a música de Geraldo era uma combinação sem apelo ao sucesso porque juntava, em sua opinião, uma melodia linear e repetitiva a uma letra de conteúdo muito refinado. “Geraldo Filme pagou altos preços por ser uma pessoa que quis fazer música com seriedade, que quis fazer história, ser um cronista do povo, ele pagou um preço que foi ficar sem o sucesso” (*id.*, *ibid.*). Ao optar por uma releitura da obra de Geraldo fazendo uso, por exemplo, de guitarras, efeitos eletrônicos e outras sonoridades que não são consideradas pelos sambistas como pertencentes à cultura tradicional de sua música, músicos da nova geração, como Kiko Dinucci, estariam, na opinião de Leo Lama, tornando acessível ao público mais jovem a música de Geraldo.

O apagamento do sambista de uma memória que ultrapassa o âmbito das pessoas envolvidas com o ‘samba paulista’ e daquelas que pesquisam as raridades da música popular brasileira me foi evidenciado em todos os momentos da pesquisa. Quando dizia às pessoas que estava escrevendo sobre a trajetória e a obra de Geraldo Filme, frequentemente ouvi a pergunta: “Quem?”. O mesmo não se dá, ao contrário, quando começamos a adentrar o universo do samba paulista, onde todos conhecem e querem falar de Geraldo. O sucesso restrito é expresso, por Osvaldinho, através da comparação entre a memória que se tem no Brasil de Geraldo e a que se tem de Cartola e Nelson Cavaquinho, e por Plínio Marcos através da comparação entre a memória que se tem de

Geraldo e a que se tem de Adoniran Barbosa. De acordo com o primeiro:

O Geraldo fez mais samba que Adoniran sobre São Paulo [...]. Levantou, e eu conheço a obra de Geraldo Filme, só exclusivamente sobre a história do negro, do pobre, da história do Brasil, do índio, da revolução, só fez tema sócio-político o Geraldo Filme, por isso a importância dele. É um dos maiores de toda a história do Brasil. Ele não fazia música de amor, ele num fazia música de inspiração comum, ele fazia música com objetivo sócio-político¹¹⁷.

Ele representa um símbolo na história do samba no Brasil, não só do samba, ele está acima, ou deveria estar no mesmo nível, porque ele foi mais importante na questão da ciência que você [se referindo a mim] estuda, da sociologia, do que os mais altos nomes da história do samba. Cartola e Nelson Cavaquinho, nenhum tem a grandeza histórica no Brasil que tem Geraldo Filme, nem em refinamento e nem em veracidade¹¹⁸.

Nas narrativas sobre Geraldo, a subjetividade do sambista quase não aparece, ficando sempre escondida atrás de um personagem da história do samba paulista, tomando as “tessituras políticas” (KOFES, 2001, p. 128) a frente nos relatos. A maior esperança que tive de ouvir narrativas que tratassem do Geraldo no dia-a-dia, de sua personalidade desvinculada do samba, eu deposei em sua família e, no entanto, encontrei somente silêncio. Seu filho, um homem bastante tímido, quase não falou, afirmando ter convivido pouco com o pai, que vivia mais na rua do que em casa. O pouco que me falou do pai me soou mais como uma reprodução do que já era dito por outros do que como um depoimento de alguém que tinha com ele intimidade. Sua mulher disse ter perdido a memória, por conta de um AVC sofrido no ano de 1999: “Filha, eu não me lembro de mais nada, o meu filho é que sabe”. No meio da minha conversa com seu filho, no entanto, Alice revelava alguns trechos de lembranças, afirmando, por exemplo, ter conhecido Geraldo na escola Paulistano da Glória e ter deixado de ser passista depois que se casou.

¹¹⁷ Osvaldinho da Cuíca, em entrevista registrada em vídeo que pode ser assistido no link: <http://www.youtube.com/watch?v=DuoRcxq2RYs>

¹¹⁸ *Id.*, em entrevista dada a mim em 2013.

“[...] não narrar alguém ou algo é um mecanismo eficaz de instituí-los, metaforicamente, como 'mortos'” (KOFES, 2001, p. 12).

“Silêncio. O sambista está dormindo” (canção 20, de Geraldo Filme).

O pouco que me falou o filho de Geraldo a respeito da personalidade do pai foi ser ele uma pessoa calma e pacífica, o que também foi afirmado pelos demais entrevistados. “Ele era dócil, nunca levantou a voz pra ninguém, não falava mal de ninguém, era uma pessoa muito boa, uma coisa um tanto rara na época” (Osvaldinho da Cuíca, 2013). Leo Lama diz lembrar mais de Geraldo como um negro alto e elegante que almoçava em sua casa aos domingos, durante sua infância, e que tinha muita fome, do que como o sambista que ele veio a admirar quando adulto. Nas palavras de Fernando Penteado (2013)

Onde ele chegava era sempre uma festa! Pelo jeitão simples dele, pela palavra de carinho que ele tinha com todo mundo! Você nunca via ele alterar a voz com alguém, ele tava sempre ajudando. Eu tenho saudade dele, tenho muito carinho por ele!

Na biografia não publicada de Geraldo, Toledo (2012) narra uma ocasião em que o viu fora do samba, na rodoviária do Tietê, entre os anos de 1988 e 1989:

Guardei a lembrança daquele sujeito que me parecia alto, usando uma daquelas camisas xadrez bem ao gosto da época, *jeans*, mas nada que o estereotipasse ou imediatamente o identificasse com a figura de um sambista. De resto, ao menos naquela ocasião lá na rodoviária, parecia compartilhar do jeito da cidade, um deliberado desleixo de vida cotidiana deixado revelar sem receio (TOLEDO, 2012, p. 11).

[...]

E para quem sempre se debateu com as questões da *permanência* a situação de anonimato sugeria, ao menos para mim, algo inusitado, pois remetia a uma espécie de desencaixe em relação à presença daquela figura altiva de um baluarte da cultura popular paulista com o tempo ligeiro, impessoal e sem rosto que marca o ritmo de uma rodoviária (*id.*, *ibid.*, pp. 13-14).

Mas na mesma biografia o Geraldo é narrado como o “sambista na terra do trabalho” e pouco se falou de sua personalidade. Assim, não me sobraram muitas alternativas que não fossem as de escrever sobre o Geraldo a partir de seu batismo na roda de samba e que ainda não morreu para os atuais sambistas da cidade.

Por que Geraldo, considerado por esses, como um baluarte da cultura popular paulista foi tão esquecido pela memória nacional sobre o samba, quando se compara essa memória à de sambistas como Adoniran Barbosa, Nelson Cavaquinho e Cartola? Seria sua obra *sui generis* a ponto de não ser aceita dentro dos padrões exigidos por um mercado musical, mesmo aquele mais restrito, do samba, que promoveu esses últimos sambistas? Seria sua obra um depositário de tradições musicais que representam um passado rural – caipira –, africano e folclórico que se quis superar no Brasil? Serão suas canções capazes de responder a estes questionamentos? Deixemos as respostas, se é que elas serão dadas, para a segunda parte do trabalho.

Parte II - Musicologia de Geraldo Filme: narrativas de músicas¹¹⁹

One does not simply “sing” but one sings
something that has an identity¹²⁰ (NETTL,
2005, p. 47).

Capítulo 5: Batuque de Pirapora

Canção 1: Batuque de Pirapora (Geraldo Filme)

A
Eu era merino
Mamãe disse 'vamo embora,
você vai ser batizado
no samba de Pirapora'
(2 vezes)

B
Mamãe fez uma promessa
Para me vestir de anjo
Me vestiu de azul celeste
Na cabeça, um arranjo
Ouviu-se a voz do festeiro
No meio da multidão:
'Menino preto não sai,
aqui nessa procissão'
Mamãe, mulher decidida
Ao santo pediu perdão
Jogou minha asa fora
Me levou pro barracão

A
Lá no barraco
Tudo era alegria
Nego batia
Na zabumba e o boi gemia
(2 vezes)

B
Iniciado o neguinho
No batuque de terreiro
Samba de Piracicaba,
Tietê e Campineiro
Os bambas da Pauliceia
Não consigo esquecer
Fredericão na zabumba
Fazia a terra tremer
Cresci na roda de bamba
No meio da alegria
Eunice puxava o ponto
Dona Olímpia respondia
Sinhá caía na roda
Gastando a sua sandália
E a poeira levantava
Com o vento das sete saias

¹¹⁹ Todas as canções expostas na parte II estão contidas no CD que acompanha a dissertação, nomeadas pelos seus respectivos números. As transcrições foram feitas a partir das versões contidas no mesmo.

¹²⁰ “Uma pessoa não canta simplesmente, canta alguma coisa que tem uma identidade”.

eu e ra me ni no ma mãe dissevamo-em bo ra vo cê vai ser ba ti za
do no sam ba de Pirapo- ra mamãe fez u ma pro me ssa para
me ves tir de an jo me ves tiu de-a zul ce les te na ca beça um arran jo ouviu-
se-a voz do fes tei ro no mei o da multi dão me ni no pre to não sai a qui
nessa pro cissão ma mãe mulher deci dida ao san to pe diu perdão jo gou
minha asa fora-e me levou pro barra cão lá no ba rra co tu do e ra a le gri a
ne gro ba ti a na za bum ba-e-o boi ge mi a

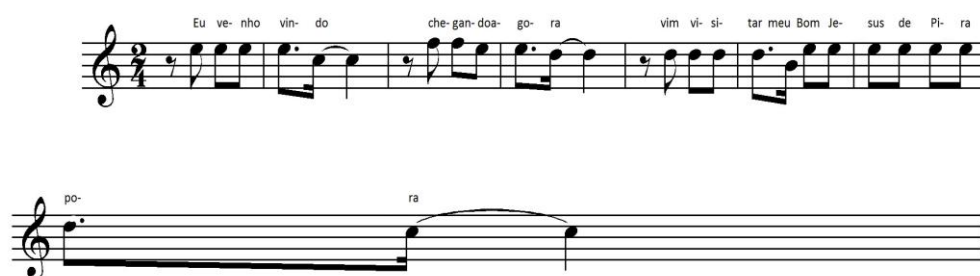
A gravação de “Batuque de Pirapora” analisada foi feita por Geraldo Filme no programa “Ensaio”, realizado pelo SESC e pela TV Cultura no ano de 1982, que resultou no fonograma “Geraldo Filme: a música brasileira deste século por seus autores e intérpretes” (2000). A mesma canção foi gravada, posteriormente, por Osvaldinho da Cuíca no disco “História do samba paulista”, em que é introduzida por uma vinheta de samba-de-bumbo de Pirapora, cantada pela sambista Maria Ester (canção 2), que habita Pirapora do Bom Jesus. Essa associação entre uma e outra pode ter sido feita simplesmente porque a canção de Geraldo fala de Pirapora e porque foi baseada em versos que Maria Ester cantava. Na opinião do pesquisador e sambista Renato Dias, no entanto, esse samba de Geraldo é, no que diz respeito a seus quesitos musicais,

tipicamente paulista, por remeter música do interior do Estado, rural. Para investigar a hipótese levantada, de que essa canção seria um dos exemplos de sambas tipicamente paulistas que são atribuídos a Geraldo Filme, inicio o presente capítulo com a busca dos *musemas* (TAGG, 2003, p. 13) dessa canção através de sua análise paradigmática, ou seja, em conjunto com alguns sambas entoados em Pirapora e, portanto, de origem rural. Iniciemos com a própria vinheta que a antecede no disco citado:

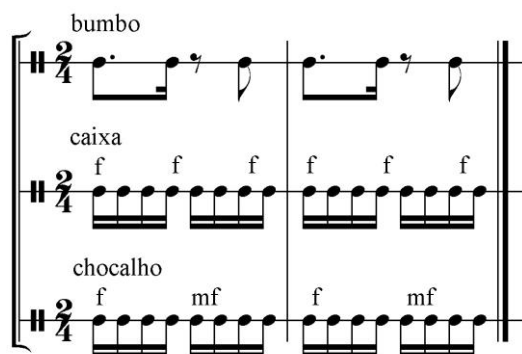
Canção 2: Vinheta de Dona Maria Ester e batuqueiros de Pirapora (domínio público)

Ela puxa os versos que darão início ao samba, sem nenhum acompanhamento instrumental:

Eu venho vindo
 Chegando agora
 Vim visitar
 Meu Bom Jesus de Pirapora.



Dá-se, então, início ao batuque. Não há nenhum instrumento melódico ou harmônico, somente percussivos:



Após cantar o verso inicial, a sambista lança uma pergunta – “eu vim visitar” –, que os demais músicos e dançarinos respondem em coro – “meu Bom Jesus de

Pirapora” – repetindo-se o refrão responsorial até que o grupo canse e dê a vez a que outro improvisador lance um novo verso. A pressão com que se batia no bumbo, bem como a precisão do *ostinato* rítmico, incitava a dança. Por isso Fernando Penteadó (2013) afirma que “um bom samba dependia do zabumbeiro”. Nas descrições de Seu Carlão (2013):

O dono do samba era quem segurava o bumbo, um bumbão enorme. Quem quisesse puxar o verso tinha que encostar a mão no bumbo e pedir licença e, então, cantar dois versos improvisados, que eram repetidos por todos. Aí começava aquele batuque, todo mundo dançando. Ficávamos repetindo os dois versos até cansarmos e, então, ia outra pessoa até o bumbo, pedia licença, e puxava um novo verso. Alguns versos ficaram bastante famosos, e nós cantávamos sempre. Tinha um assim: “Pirapora oi, Barueri/ Quem tem dinheiro vai, quem não tem que fique aí”.

Este trecho entoado por Seu Carlão foi também entoado por Penteadó na entrevista dada a mim e, há mais de trinta anos, por Madrinha Eunice, em entrevista dada no ano de 1981 para outros pesquisadores, o que denota ter sido este um verso que se popularizou em Pirapora e que ficou, portanto, registrado na memória dos participantes mais antigos da festa:

Canção 3: Refrão entoado em Pirapora (domínio público)¹²¹

Pirapora, oi
 Barueri [2x]
 Quem tem dinheiro vai
 Quem não tem que fique aí

The musical notation is in 2/4 time. The first line of music corresponds to the lyrics 'Pi-ra-po-ra oi Ba-rue-ri i' and includes a first ending bracket over the final two notes. The second line of music corresponds to the lyrics 'vai quem não tem que fí-quea-í'.

¹²¹ A canção 3 não consta no CD porque não a encontrei em nenhum fonograma ou mesmo na internet.

No disco “História do samba paulista”, Madrinha Eunice lembra outro trecho de samba que era entoado em Pirapora:

Canção 4: Vinheta de Madrinha Eunice (domínio público)

Êeee
Ê morena dá, oi lá
E cada vez que eu vejo um samba
Mano meu
Ê dá vontade de chorar



Ê e e e Ê morena dá oi lá E cada vez que-eu vejo-um sam
ba ma no meu Ê dá von ta de de cho rar

Nos vídeos de sambas-de-bumbo puxados por Dona Maria Ester que estão disponíveis no *Youtube* e no material registrado pela Associação Cultural Cachuera! (São Paulo), há uma formação espacial dos músicos, dançarinos e cantores que consiste em duas fileiras, ou semicírculos, voltadas uma para a outra: uma de mulheres, vestidas com saias longas, e outra de homens, que tocam chocalhos e caixas. O tocador de bumbo e a puxadora do samba se colocam no meio. Tal formação é semelhante àquela descrita no primeiro capítulo sobre as catiras e cururus e é igualmente semelhante à formação do batuque de umbigada praticado atualmente em cidades do interior paulista, como Capivari, Tietê e Piracicaba, o qual presenciei em um encontro promovido pela associação citada, no dia 25 de agosto de 2012¹²². Segundo Osvaldinho da Cuíca (CUÍCA & DOMINGUES, 2009, p. 32), essa formação em fileiras, originalmente utilizada pelos sambistas de São Paulo, foi aos poucos substituída pela roda, que sempre foi utilizada pelos baianos e cariocas. A centralidade do tambor grave na condução do ritmo e na posição espacial é tida como influência da musicalidade e da religiosidade africana. De acordo com o mesmo sambista,

122

Informações sobre Associação Cultural Cachuera!: <http://www.cachuera.org.br/cachuerav02/>

no início o samba era feito por negros recém-saídos da senzala, de pé no chão e pano da costa na cabeça. Um negro de nome Honorato Missé¹²³ foi quem inventou o samba-de-bumbo, mas foram brancos, como Maria Ester, que deram continuidade. O samba-de-bumbo tem influência do divino, do jongo e do candomblé, mas Pirapora é uma cidade muito católica, então houve uma mudança na estrutura do samba para que ele fosse aceito. A umbigada, por exemplo, foi banida (Osvaldinho da Cuíca, 2013).

Considerando a aproximação feita por Osvaldinho entre o samba-de-bumbo e a música dos negros na região rural do país, exporei, a seguir, um canto contido no álbum “O canto dos escravos”, interpretado por Clementina de Jesus, baseado na partitura de Aires da Mata Machado Filho (MACHADO FILHO, 1985), oriunda de sua observação dos cantos dos negros que trabalhavam na mineração na região de Diamantina (Minas Gerais) no ano de 1928, herdados da escravidão. Tendo-se em vista que o samba de Pirapora era frequentado por romeiros e batuqueiros provindos também de Minas Gerais, conforme apontaram as narrativas, penso ser cabível recorrermos a uma canção desta procedência.

Canção 5: Canto XIII – *O canto dos escravos* (domínio público)

A	B	B
Galo já cantou, orerê	Êe, toma galo	Cacariacô
Cristo nasceu.	Dia amanheceu, toma galo	Cristo no céu, toma galo
Dia amanheceu	Cristo levantou, toma galo.	Dia amanheceu, toma
Galo já cantou		galo.
(2 vezes)		

Galo já cantou orerê Cris to nasceu Dia-a manhe ce e eu galo já can tou

Ê e toma galo dia-a manhe ceutoma galo Cristo levan tou toma ga lo Ca
ca ri a cô Cris to no céu toma galo Dia-a manhe ceu toma ga lo

¹²³ Esta informação condiz com a que eu encontrei no site de Pirapora do Bom Jesus, no dia 12/07/2013: <http://www.piraporadobomjesus.sp.gov.br/historia/o-samba-paulista-nasceu-em-pirapora>

A solista canta, em região aguda, “E ê”, e o coro responde, na região grave, “toma galo”. A solista continua, “dia amanheceu”, e o coro novamente responde, “toma galo”, e assim por diante. Os versos são curtos e se repetem, também numa estrutura responsorial. O canto é novamente acompanhado somente de instrumentos percussivos.

Analisemos, agora, em conjunto, a melodia das cinco canções até agora expostas:

Trecho da canção 1:

eu e ra me ni no ma mãe dissevamo-em bo ra vo cê vai ser ba tí za
do no sam ba de Pirapora

Trecho da canção 2:

eu venho vin do chegando-a go ra vim visi tar meu bom je sus de pi ra
po ra

Trecho da canção 3:

Quem tem di-nhei- ro
vai quem não tem que fi- quea- í

Trecho da canção 4:



Ê e e e Ê morena dá oi lá E cada vez que-eu vejo-um sam
ba ma no meu Ê dá von ta de de cho rar

Trecho da canção 5:



Galo já cantou orerê Cris to nasceu Dia-a manhe ce e eu galo já can tou

Percebemos nos trechos expostos um movimento melódico comum: a frase que acompanha cada verso é descendente, ou seja, tem início numa nota mais aguda que aquela que a finaliza, iniciando-se o verso seguinte sempre em nota mais aguda que aquela que finaliza o verso anterior. Essas melodias se restringem, ainda, a uma única tonalidade, maior, havendo modulação somente na parte B da canção 5, de Dó maior para Fá maior. Agora, se nos voltarmos para a articulação rítmica das frases melódicas acima selecionadas, notamos a presença de semínimas, pares de colcheias, grupos de quatro semicolcheias, grupos de duas semicolcheias e uma colcheia, síncopas e a figura ‘colcheia pontuada + semicolcheia’. A síncopa é predominante somente na interpretação feita por Geraldo Filne (canção 1). Nas interpretações das canções 2, 3 e 4, de Pirapora, predominam os pares de colcheia e a figura ‘colcheia pontuada + semicolcheia’. Na canção 5 não há nenhuma síncopa. Voltaremos a essas articulações rítmicas adiante.

Observemos, agora, o acompanhamento executado por bumbo, caixa e chocalhos na canção 2. O primeiro é um padrão rítmico que os músicos cubanos, conforme demonstrou Sandroni (2001, p. 28), nomearam como *tresillo*: um agrupamento do tipo 3+3+2 semicolcheias (duas colcheias pontuadas e um par de colcheias), formando um ciclo de oito semicolcheias, que foi encontrado em todos os gêneros de música americana em territórios onde há africanos e descendentes, podendo ser caracterizado, então, na América, como um paradigma musical negro. A grande característica do *tresillo*, que pode ter diversas variações, como o agrupamento

2+1+2+1+2, por exemplo, é que as oito semicolcheias são agrupadas em números pares e ímpares, o que seria responsável, dentro dos padrões rítmicos da música europeia, por uma sensação de instabilidade conhecida como síncope (*id.*, *ibid.*, p. 20).

Outra influência da música negra no samba de Pirapora, citada pelos sambistas, é o jongo. Seu Carlão inclusive afirmou em entrevista dada a mim que, em Pirapora, “eles jongavam”. Osvaldinho afirmou igualmente que nos primórdios da festa havia jongo e outros batuques negros nos barracões. O próprio Mário de Andrade, que inspira o discurso de Osvaldinho, afirmou em seu artigo que o samba observado em Pirapora o remeteu às rodas de jongo de São Luiz do Paraitinga. A menção ao jongo como manifestação presente na festa do Bom Jesus aparece também na canção 1 em “Eunice puxava o ponto”, já que o termo “ponto”, ou “nó”, é utilizado nesse ritual para se referir ao verso inicial, que o próximo cantador deve “desatar”, vencendo ou perdendo o desafio¹²⁴. Analisemos um jongo também procedente do interior paulista:

Canção 6: Jongo do Tamandaré (domínio público)

A

Meu cativoiro, meu cativerá
Trabalha nego, não qué trabalhá
(2X)

B

No meu tempo de cativoiro
Nego apanhava de sinhô
E rezava a Santa Maria
Me liberta, meu Pai Xangô

Meu ca-ti - vei - ro meu ca-ti-ve-roá tra-ba-lha ne - gro

7 1. 2.
não quer tra - ba - lhar no meu tem - po de ca-ti - vei -

14 ro ne - groa - pa - nha-va do si - nhô e re - za - vaã san-ta ma -

21 ri - a me li - ber - ta meu pai xan - gô

¹²⁴

Vídeo: “Jongos, calangos e folias: música negra, memória e poesia” [s.n].

O jongo acima ilustrado, proveniente de Guaratinguetá (SP), apresenta, como os sambas-de-bumbo já analisados, um refrão curto (parte A), que é cantado inicialmente *a cappella*¹²⁵ e, na sua repetição, acompanhado pelos tambores graves, que no jongo são representados pelo tambu e pelo candongueiro. Se acompanharmos na partitura o desenho melódico dos versos que compõem a parte B, veremos que são todos descendentes, iniciando-se cada um deles em nota mais aguda do que aquela que finaliza o verso precedente: “No meu tempo de cativoiro”, “Nego apanhava de sinhô”, “E rezava a Santa Maria” e “Me liberta pai Xangô”. Novamente, a música se restringe ao batuque, às vozes e à dança, estando sua melodia restrita às notas que formam a tonalidade de Dó maior e às articulações rítmicas do tipo semínima, pares de colcheia e a figura ‘colcheia pontuada + semicolcheia’, ou seja, semelhantes às dos sambas-de-bumbo.

Na festa de Pirapora, lembremos, bem como em outros eventos na região rural de São Paulo, não aconteciam somente os sambas-de-bumbo. Analisemos, então, a música que acompanhava outras manifestações de caráter lúdico-religioso, como a congada:

Canção 7: Congada (Zeca da Casa Verde)

Gente abram suas portas,
 Ouça o badalar dos sinos,
 É dia de festa
 Do negro santo,
 Que traz no colo um branco
 Jesus menino, ai ai

gen te abram suas por tas ouça-o badalar dos si nos é di a de

fe es ta do ne gro san to que traz no co lo-um bran co Je sus menino ai ai

¹²⁵

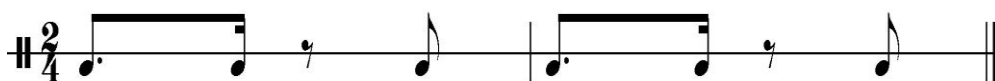
Sem nenhum acompanhamento instrumental.

A canção de Zeca da Casa Verde é uma congada em louvor a São Benedito e a Nossa Senhora do Rosário¹²⁶, santos católicos de quem grande parte dos negros, após serem libertos, se tornaram devotos, já que as irmandades de mesmo nome, conhecidas como protetoras dos pretos, foram responsáveis pela compra da carta de alforria de um grande número de escravos (CUNHA, 2012, p. 199). A congada é uma manifestação que hibridou o tema do catolicismo português à musicalidade africana, tendo se originado no interior rural do Brasil, não ficando restrita ao Estado de São Paulo, sendo bastante praticada no interior de Minas Gerais. Na melodia predominam as frases melódicas descendentes, excetuando-se somente duas, que acompanham os versos “do negro santo” e “que traz no colo um branco, Jesus menino”, que são ascendentes. Conserva-se o uso da tonalidade maior e a ausência de modulações. Quanto à articulação rítmica, há somente uma síncopa, predominando os pares de colcheia. Como vimos, o mesmo ocorreu na canção 5, que também é uma apropriação católica da musicalidade negra, já que em ambas o texto faz referência a essa religião. Levanto a hipótese inicial, portanto, de que as manifestações que possuíram uma influência da musicalidade católica tenham incorporado em suas melodias o fraseado rítmico menos sincopado, o que é compatível com o resultado de diversos estudos musicológicos, como o de Sandroni (2001), onde se demonstra ser a síncopa uma exceção na música europeia.

De acordo com Osvaldinho da Cuíca (2013), quando o samba-de-bumbo surgiu, ele tinha bastante influência do divino, folia que igualmente faz parte do repertório de manifestações rurais que mesclaram a musicalidade negra e católica. Ele, então, canta para mim o seguinte *ostinato* rítmico:



Como vemos, não há síncopa. Ainda de acordo com ele, a influência da música nordestina no samba de Pirapora teria sido tão forte que o bumbo adotou a célula rítmica típica do baião, a qual ele também me demonstra cantando:



¹²⁶

Fonograma “Plínio Marcos em Prosa e Samba: Nas Quebradas do Mundaréu” (1974).

Se observarmos novamente o fraseado executado pelo bumbo na canção 2, veremos que são idênticos. A proximidade entre o samba rural paulista e o folclore nordestino já havia sido notado por Geraldo Filme (1981): “O Maranhão tem muita coisa semelhante. O carimbó me lembra o que os cordões faziam, a batida pesada”. No documentário sobre o sambista, Fernando Faro nota o mesmo: “Engraçado que cocumbi, reizado, maracatu e tudo, eles têm uma batida de samba que se aproxima um pouco desse samba rural, desse samba de Pirapora, Tietê, São João da Boa Vista [...]”. Confirmemos tais impressões na partitura:

Canção 8: Carimbó maranhense (domínio público)

<p>A Marimbeiro, marimbeiro Marimbeiro, marimbeiro</p> <p>B Que a sua marimba não ganha dinheiro Que a sua marimba não ganha dinheiro Não ganha, não ganha Que a sua marimba não ganha dinheiro Que a sua marimba não ganha dinheiro</p>	<p>A Se tu fosse do Bodó Se tu fosse do Bodó</p> <p>B Que a sua marimba ganhava dinheiro Que a a sua marimba ganhava dinheiro Ganhava, ganhava Que a sua marimba ganhava dinheiro Que a sua marimba ganhava dinheiro</p>
--	--

Voz:

marimbeiro marimbeiro que-a tu a marimba não
se tu fosse do Bodó que-a tu a marimba ganha

ganha dinheiro não ganha não ganha que-a tu a marimba
ganha dinheiro não ganha não ganha que-a tu a marimba

ba não ganha dinheiro ba não ganha dinheiro

Acompanhamento instrumental:

Esta canção, presente no fonograma “Missão de pesquisas folclóricas: Música tradicional do Norte e Nordeste (1938)” (2007), resultante da pesquisa de Mário de Andrade, se restringe também a uma única tonalidade maior e possui uma estrutura responsorial, o que a aproxima das canções 2 e 5. Isso pode ser verificado na oposição entre parte A e parte B, em que a primeira é cantada em região mais aguda que a segunda, criando com esta um contraste que acompanha a oposição entre os textos, a parte A tratando do marimbeiro e a parte B de sua marimba. Novamente se trata de um canção executada somente por voz e um instrumento percussivo, cuja sonoridade se assemelha à de um berimbau, que executa uma variante do paradigma do *tresillo*, constituindo-se num conjunto de 3+(1+2)+2 semicolcheias. Observemos, agora, uma canção de Luiz Gonzaga, um dos maiores representantes do baião nordestino:

Canção 9: Baião (Luiz Gonzaga)

Eu vou mostrar pra vocês
 Como se dança o baião
 E quem quiser aprender
 É favor prestar atenção

Voz e acompanhamento harmônico:

Eu vou mostrar pra vocês como se dança-o baião e quem quiser aprender é favor prestar a tenção mo rena chegue pra cá bem junto-ao meu coração agora-é só me seguir pois eu vou dançar o baião

Zabumba:

Como se pode observar, a zabumba executa o mesmo fraseado do bumbo na canção 2; ou seja, em ambos os casos é o instrumento grave que executa o *tresillo*,

ganhando esta sonoridade proeminência sobre as mais agudas, do que pode resultar a impressão de uma “batida pesada”, expressão que Geraldo utilizou para se referir ao batuque paulista com influência rural e ao folclore nordestino. A diferença que separa, por outro lado, o baião e o samba rural de São Paulo, diz respeito à melodia, já que o primeiro é uma música modal, fugindo do padrão tonal da escala maior, presente nos demais gêneros até agora analisados. O Mixolídio, modo em que se diminui o sétimo grau da escala maior, é bastante característico deste gênero musical e pode ser percebido, no trecho acima exposto, pela presença do Si bemol em uma canção cuja tonalidade é Dó. Lembrando-se que no final do século XIX houve um movimento migratório do Nordeste para o Sudeste é compreensível que o samba desta região tenha proximidade com outros gêneros de música provenientes daquela.

A presença da zabumba, uma variante do bumbo – “Fredericão na zabumba/ Fazia a terra tremer” (canção 1) –, em ambos os gêneros musicais foi outro elemento que contribuiu para a proximidade sonora entre eles, criando, também, juntamente com a viola caipira e a sanfona, a tríade instrumental que define a identidade da música rural paulista (caipira). No disco “Samba Rural Urbano”, gravado por Renato Dias e T. Kaçula, esses instrumentos estão presentes em quase todas as canções. Analisemos uma das canções gravadas neste disco:

Canção 10: Lá no céu (T. Kaçula/ Renato Dias/ Tito P.D.C)

<p>A À noite no sertão eu vi estrelas No céu alumando o meu chão</p>	<p>Corro as mãos na viola vendo o imenso céu azul</p>
<p>B (2x) Lá no céu Eu vi estrelas no sertão Lá no céu Lá no céu</p>	<p>B Lá no céu Eu vi estrelas no sertão Lá no céu Lá no céu</p>
<p>A Enluarado vejo todo o meu caminho Vou me guiando pelo Cruzeiro do Sul</p>	<p>A E no caminho, encontrando os meus amigos E no terreiro a lua a iluminar</p>
<p>A Acompanhado junto às minhas Três Marias</p>	

A

Maravilhada, agora eu tenho a certeza
Que melhor lugar que o meu sertão não há

B (2x)

Lá no céu
Eu vi estrelas no sertão
Lá no céu
Lá no céu

The musical score is written in 2/4 time and consists of four staves of music. The lyrics are written below the notes, and guitar chords are indicated above the staff. The score includes repeat signs and measure numbers (6, 11, 16).

Chords: G, F, C, G7

Lyrics:
À noi te no ser tão eu vi es tre las no céu
a lu mi an do meu chão Lá no céu
Eu vi es tre las no ser tão lá no céu lá no céu
lá no céu lá no céu

Na melodia, há predominância da articulação rítmica ‘colcheia pontuada + semicolcheia’ e dos pares de colcheia, o que ocorre igualmente, como vimos, nos sambas-de-bumbo de Pirapora. Essa melodia se restringe, ainda, à tonalidade maior e a parte B é composta de versos melodicamente descendentes. Analisemos, por fim, o acompanhamento harmônico, que não existe nos gêneros rurais até agora expostos (sambas-de-bumbo, canto de trabalho, congada e jongo), mas que está presente no samba de Geraldo Filme (canção 1), uma canção de procedência urbana: em ambos observamos a cadência harmônica I-VI7-IIIm-V7-I (C-A7-Dm-G7-C), bem como a presença do acorde IV (F) sucedendo o acorde I (C). Todas essas características da canção 10 a identificam com os gêneros de música rural até agora expostos, mas, lembremos que Renato Dias afirmou em entrevista nunca ter habitado a região rural de São Paulo e nem mesmo ter frequentado essas festas, declarando-se um autêntico paulistano urbano. Ou seja, se o termo “samba rural” fez inicialmente referência à localização geográfica deste gênero musical, Renato se apropria dele para fazer referência a um estilo de composição e mesmo de instrumentação, lembremos de sua fala, exposta no primeiro capítulo: “samba rural é o que eu sei fazer”.

Este sambista, juntamente com T. Kaçula e Toniquinho Batuqueiro – considerado pelo primeiro um dos representantes do samba rural paulista –, compôs também a canção que se tornou hino do Kolombolo e que abre os encontros dos compositores, além dos shows que o grêmio faz:

Canção 11: Kolombolo (Toniquinho Batuqueiro/ T. Kaçula/ Renato Dias)

A (2X)

Travessei mata fechada
Rio eu cruzei de canoa
Eu venho de Kolombolo
Não cheguei aqui à toa

B

No dizer de minha avó
Procure vida melhor
Deste lado tá ruim
D’outro lado tá pior
Mulheres contra maridos
Filhos contra os próprios pais
Irmão desconhece irmão
[Os homens não se entendem mais] (2x)

C G7 C G7 C A7

tra-ves-sei ma-ta fe-cha- da ri- oeu cru-zei de ca-no-a eu ve- nho de Ko-lom-bo

7 1. 2.

-lo não che-guei a-qui à to - a tra-ves to-a no di-zer de mi-nhaa-vó pro-cu-

15 G7 C A7 Dm G7 C

re vi- da me-lhor des-te la-does-tá ru-im d'ou-tro la does-tá pi-or

Este samba, cuja gravação analisada é cantada por Toniquinho Batuqueiro, se restringe igualmente a uma tonalidade maior, sem modulações, e se utiliza da cadência I-VI7-IIIm-V7-I. As figuras rítmicas predominantes, como no samba de Geraldo (canção 1), são as síncopas. Portanto, nas interpretações feitas por compositores paulistanos que foram apontados nas narrativas como influenciados pelo samba rural – Geraldo Filme e Toniquinho Batuqueiro (canção 1 e canção 11) –, predominam as síncopas na articulação rítmica da melodia, enquanto nos sambas-de-bumbo predominam a articulação ‘colcheia pontuada + semicolcheia’ e os pares de colcheia, o que sugere uma influência musical diversa. Na gravação da canção 10, em que canta T. Kaçula, há igualmente a predominância das figuras que apontamos nos sambas-de-bumbo, o que aponta, em conjunto com o nome do disco – “Samba Rural Urbano” – e a instrumentação escolhida, para o investimento identitário, ou seja, o esforço de seus idealizadores em se apropriar de um gênero de samba que remeta à música rural paulista, embora ele seja feito na capital. Não encontramos, no entanto, o mesmo investimento nas gravações de Geraldo (canção 1) e Toniquinho (canção 11), onde há predominância de síncopas na articulação rítmicas da melodia e uma instrumentação que exclui o bumbo, a viola caipira e a sanfona, embora ambos os músicos tenham sido considerados os pilares do samba rural paulista pelo mesmo Renato Dias. Podemos apontar, portanto, para a possibilidade de uma influência mais intuitiva da música rural na obra de Geraldo e Toniquinho, já que elas absorveram características melódicas comuns às demais músicas até agora analisadas.

Analisemos outro samba de Toniquinho Batuqueiro, interpretado por ele mesmo, composto sem parcerias:

Canção 12: Ditado antigo (Toniquinho Batuqueiro)

A
Mandei preparar o terreiro
Que já vem chegando o dia
Fui encourar meu pandeiro
Preparar pra folia

A
No dizer de minha avó
Sambador não tem valia
Samba nunca deu camisa
Minha avó sempre dizia
Sambador não ganha nada
Dorme na calçada
Não cuida da família (2 vezes)

Refrão
Quando começar o pagode
Pego o pandeiro
Caio na orgia
(2 vezes)

Refrão
Quando começar o pagode
Pego o pandeiro
Caio na orgia
(2 vezes)

C F G7

Man-dei pre-pa-rar o ter - rei-ro que já vem che-gan-doo di -

C C7 F C7

5 - a fui en-cou-rar meu pan - dei-ro pre-pa - rar pra fo - li -

F G G7 C

10 - a Quan-do co-me - çar o pa-go - de Pe-go pan-dei -

G7 C F C

16 - ro ca-io na or - gi - a Quan-do co-me - çar o pa-go - de

G7 C

23 Pe - go pan - dei - ro ca - io na or - gi - a

Esta canção se restringe a uma única tonalidade maior, faz uso da cadência harmônica I-IV-V7-I, dos desenhos melódicos descendentes acompanhando cada verso do refrão e possui, em sua articulação rítmica, uma predominância de pares de colcheia, síncopas e ‘colcheia pontuada + semicolcheia’, apresentando, portanto, semelhança,

tanto com os sambas “rurais urbanos” (canções 1, 10, 11), quanto com os sambas-de-bumbo (rurais)¹²⁷.

Estendamos a análise, então, a outros gêneros de música rural paulista, com os quais possamos encontrar parentescos:

Canção 13: Galo Índio (Nhô Pai/ Nhô Filho)¹²⁸

Palmas e pés:

Palmas (acima da linha) Pés (abaixo da linha)

8

Viola:

Vozes:

São Paulo é uma roseira
E a raiz está no interior
Se essa raiz secar
Roseira não dá mais flor

São Pau lo-é uma ro sei ra e-a ra iz tá no-in teri or
Se e ssa raiz se car ro sei ra num dá mais flor

A catira acima se inicia com a alternância entre palmas e sapateados, acompanhados da viola, que executa somente um acorde com o *ostinato* rítmico

¹²⁷ Utilizo, a partir desse momento, o termo “samba rural” para me referir ao samba de procedência rural e o termo “rural urbano” para fazer referência ao samba de procedência urbana, porém, com influências rurais.

¹²⁸ A gravação transcrita e analisada pode ser ouvida no filme-documentário “São Paulo Corpo e Alma” (2003). Devido à falta de possibilidade de incluí-la no CD, consta outra versão da mesma canção.

exposto, que é uma das variantes do paradigma do *tresillo*: (2+1)+(1+2)+2 semicolcheias. Em seguida, todos esses sons se interrompem e entram as duas vozes, cantando juntas, numa divisão em intervalos de terças, a frase formada por quatro versos melodicamente descendentes: “São Paulo é uma roseira [1] e a raiz está no interior [2]. Se essa raiz secar [3], roseira não dá mais flor [4]”. A viola faz, então, pequenas intervenções no canto, prática comum do violeiro caipira. A divisão de vozes em terças é outro elemento de identidade da música caipira, que justamente por isso é geralmente cantada em dupla. Essa divisão é feita pelo coro feminino que canta a repetição da parte A de “Batuque de Pirapora” (canção 1) na gravação feita por Osvaldinho no disco “História do Samba Paulista”, introduzida pela vinheta de Maria Ester (ouvir canção 2 inteira), o que aponta para a busca, neste arranjo, da identidade com a música caipira. Voltando à catira, a pausa que todos os instrumentos dão para que se destaque o verso puxado pelo solista é semelhante à que ocorre no samba-de-bumbo no momento em que é entoado o verso inicial. Em todas as linhas acima transcritas, predominam na articulação rítmica os grupos de quatro semicolcheias, pares de colcheias e a articulação ‘colcheia + duas semicolcheias’, havendo síncopas somente nas palmas. A catira se aproxima, portanto, no que concerne à articulação rítmica da melodia, da canção 5 e do batuque do divino percutido por Osvaldinho. Já havíamos levantado a hipótese de esse tipo de fraseado ser característico de canções rurais que receberam influência da musicalidade católica e a presença dele na catira não desmente tal possibilidade, já que essa manifestação se originou do contato dos jesuítas e dos bandeirantes portugueses com os índios no interior de São Paulo. Se não rejeitarmos essa hipótese aceitamos, concomitantemente, que a característica que diferencia o samba dos demais gêneros de música rural é a predominância das síncopas na articulação rítmica da melodia. Vejamos agora duas modas de viola, interpretadas por Inezita Barroso:

Canção 14: Moda pinga (domínio público)

Com a marvada pinga
É que eu me atrapaio
Eu entro na venda
E já dou meu taio
Pego no copo
E dali não saio

Ali mesmo eu bebo
 Ali mesmo eu caio
 Só pra carregar
 É que dou trabalho
 Oi lá

Coa mar-va-da pin - gaé queeu mea-tra-pa - io eu en-tro na ven-dae já dou meu ta -

- io pe-go no co - poe da-li não sai - oa-li mes-moeu be - boa-li mes-moeu cai - o

Só pra car - re - gar _____ é que dou tra - bai - o oi - lá_____

A estes versos em homenagem à cachaça, que aparentemente foi elemento cultural não só do samba rural, mas de toda a música caipira, seguem-se outros com mais ou menos a mesma métrica, fazendo a viola intervenções entre uma estrofe e outra, não havendo refrão. O desenho melódico dessa moda, que igualmente se restringe a uma única tonalidade maior, dá ênfase ao percurso descendente, finalizando-se todos os versos com este desenho. A articulação rítmica da melodia é diferenciada em relação às demais expostas, já que ela faz uso de tercinas (grupos de três colcheias em um único tempo do compasso binário), não se utilizando de síncopas e nem das demais figuras rítmicas já citadas. Outra característica dessa moda, presente também na catira, é que o intervalo entre uma estrofe poética e outra se dá pela intervenção da viola, ao passo que no samba esse intervalo é marcado pelo refrão, cantado em coro. A métrica musical segue o tamanho dos versos, que pode variar, estando a música, portanto, à disposição da palavra. A viola executa um acompanhamento harmônico bastante simples, que se restringe aos acordes I e V7 (C e G7), dando maior liberdade ao improvisador. Tal formato é simetricamente oposto ao dos sambas-de-bumbo onde, conforme já observado por Mário de Andrade (ANDRADE, 2005) e aqui demonstrado, a música e a dança estão à frente da palavra, o que é confirmado pelas canções 2, 3 e 4, onde são entoados um ou dois versos somente, que são repetidos. Se voltarmos ao samba de Geraldo Filme (canção 1), percebemos que ele também não possui uma métrica regular, sendo o

primeiro B menor que o segundo¹²⁹. Essa característica de “Batuque de Pirapora” foi apontada por Osvaldinho em entrevista dada a mim, levantando ele a possibilidade de que a falta de métrica, presente em muitas canções de Geraldo, seja um dos elementos responsáveis pela caracterização de sua obra como não comercial, já que, em sua opinião, a falta de rigor musical dificultaria a escuta e a dança.

A supremacia da letra sobre a música, que também foi notada por Osvaldinho acerca da obra de Geraldo, foi um acontecimento que, segundo Sandroni (2001, p. 153), modificou a forma do samba urbano com relação ao samba rural, a partir da década de 1920. Com o surgimento dos meios de comunicação de massa e a possibilidade dada aos compositores de gravarem suas músicas, a composição de sambas passou a ser um exercício solitário, feito em casa, afastando-se do improviso feito coletivamente nas rodas. A necessidade dos sambistas de desenvolverem seus projetos poéticos teria levado à criação da segunda parte do samba, a parte B, em um processo que teria contado também com a influência do choro. A grande característica dos sambas rurais, tanto na Bahia como em São Paulo, era a composição de somente uma parte, o refrão, sendo a segunda parte improvisada na roda e perdida após o final do evento, dinâmica que é relatada pelos frequentadores da casa da Tia Ciata como responsável pelo surgimento do samba “Pelo Telefone”, em razão do que existem diversas versões deste. De todos os sambas que expusemos até este momento, somente três (canções 1, 10 e 11) possuem parte B, justamente aqueles que têm autoria registrada. Todos os demais, de domínio público, são formados somente por um refrão. A parte B destes sambas tem variação de letra, mantendo-se a parte A como um refrão que é sempre repetido.

O fato de todas as canções de origem rural até agora analisadas serem de domínio público, com exceção da canção 7, aponta para o hábito, entre os frequentadores das festas rurais, do desafio poético, surgindo os versos no improviso e sendo transmitidos de geração em geração de maneira oral. Sobre “Moda da pinga” (canção 14), Inezita Barroso, primeira cantora a registrá-la em fonograma, relata: “foi, assim, recolhida aos pedaços no interior de São Paulo e depois a gente juntou os pedaços. Talvez fossem de outras composições sobre pinga, então deu uma briga

¹²⁹ Em canções em que a métrica o tamanho de cada parte (A e B) é fixo, bem como a melodia, formando-se um ciclo. É também cíclica a forma da música sendo, por exemplo, do tipo ABB-ABB, mas nunca ABB-ABBB.

tremenda, né! Todo mundo era o autor da moda da pinga!¹³⁰. A mesma cantora interpretou a canção que analisamos a seguir:

Canção 15: Rio de lágrimas (Piraci/ Tião Carreiro)

A
 O rio de Piracicaba
 Vai jogar água pra fora
 Quando chegar a água
 Dos olhos de alguém que chora

A
 O rio de Piracicaba
 Vai jogar água pra fora
 Quando chegar a água
 Dos olhos de alguém que chora

B
 Lá no bairro que eu moro
 Só existe uma nascente
 A nascente dos meus olhos
 Já foi boa água corrente
 Pertinho da minha casa
 Já foi boa uma lagoa
 Com lágrima dos meus olhos
 Por causa de uma pessoa

B
 Eu quero apanhar uma rosa
 Minha mão já não alcança
 Eu choro desesperada
 Igualzinho uma criança
 Duvido alguém que não chore
 Pela dor de uma saudade
 Quero ver quem que não chora
 Quando ama de verdade

O ri - o de Pi - ra - ci - ca - ba vai jo - gar á - gua pra
 Quan - do che - gar a á - gua dos o - lhos de al - guém que
 fo - ra
 cho - ra Lá no bai - ro que eu mo - ro só e - xis - teu - ma nas - cen - te a
 nas - cen - te dos meus o - lhos já foi boa á - gua cor - ren - te per - ti - nho da mi - nha ca - sa já
 foi bo - au - ma la - go a com lá - gri - ma dos meus o - lhos por cau - sa deu - ma pes -
 so - - - - - a

A moda “Rio de lágrimas”, popularmente conhecida como “Rio de Piracicaba”, é conhecida como sendo de autoria de Piraci e Tião Carreiro. No entanto, Inezita

¹³⁰ Depoimento registrado no fonograma “Inezita Barroso: a música brasileira deste século por seus autores e intérpretes” (2000).

Barroso, ao gravá-la, afirmou¹³¹ que foi obra de vários compositores em conjunto, além dos dois citados, atestando, novamente, a ocorrência no campo do exercício de composição coletiva, o que levaria diversos pesquisadores de música popular a diferenciar a música rural (folclórica) da música urbana (popular) pela ocorrência maior, na primeira, de composições de autoria coletiva e de domínio público.

Como em “Moda da Pinga”, mantém-se a simplicidade harmônica (I-V7-I), havendo um pequeno desenvolvimento dessa cadência no final da estrofe, em “pertinho da minha casa, já foi boa uma lagoa [...]”, trecho em que a melodia caminha de um Dó maior (C) para um Fá (F), utilizando-se, para isto, de um Dó Dominante (C7), que transforma, nesta passagem, a melodia, de um Dó maior, para um Dó Mixolídio, recurso também comum no samba. Esta mesma passagem – de um acorde de Dó Maior (C) para um Fá Maior (F) através de um Dó Dominante (C7) – aparece na canção 1, nos trechos “Mamãe, mulher decidida” e “Sinhá caía na roda”.

Guiando-nos pela viola caipira, chegamos a mais um samba de Geraldo, em cuja gravação, feita por ele próprio em seu único disco (1980), este instrumento está presente:

Canção 16: A morte de Chico Preto (Geraldo Filme)

A

Lalalaiá
Lalalaiá
Lalalaiá, lalaiá
Lalaiálalalaiá
(2 vezes)

B

Na morte de Chico Preto
Houve muita tristeza no arraiá
Ele era cumpadre de todos
Não havia criança pagã no lugar

B

Os grandes rezavam excelência
As crianças chamando o padrinho a chorar
Era mestre em benzedura
Curava quebranto, tosse e queimadura
Picada de cobra não soube curar

B

Nós estava na lavoura
Pra ganhar algum dinheiro
Urutu tava na moita
Urutu tava na moita e picou meu companheiro

A

Lalalaiá
Lalalaiá
Lalalaiá, lalaiá
Lalaiálalalaiá
(2 vezes)

B

À cumadre Dona Benta
Ele deixou como herança
Um banquinho, uma esteira
E também quatro crianças

B

Três machos barrigudinhos,
Muringa e um violão
Que Chico Preto tocava
Sob o luar do sertão

B

Deixou também Mariinha
A pobre e triste menina
Tão pequenina, coitada
Mas já tem a sua sina

B

Vocês aqui nada sabem
Do que vai pelo sertão
Menina quando é bonita
É presente pro filho do patrão

A

Lalalaiá
Lalalaiá
Lalalaiá, lalaiá
Lalaiálalalaiá
(2 vezes)

¹³¹

Ibidem.

G7 C B \flat 7 A7 Dm7 G7

C G7 C 1. G7 2. G7 C G7

6

C G7 C C/E

13

A7(b13) Dm7

18

G7 Dm7 G7 C G7

23

Olhando somente para a letra da canção acima, percebemos a irregularidade métrica que já havíamos constatado com relação a “Batuque de Pirapora” (canção 1), fortalecendo novamente a hipótese, levantada por Osvaldinho e observada neste trabalho, de que a preocupação poética na obra de Geraldo estaria à frente do preciosismo da elaboração musical. Em “A morte de Chico Preto”, temos a forma: ABBB-ABBBB-A, ou seja, um B a mais depois do segundo refrão. Além disso, temos um B (o segundo) maior do que os outros, com cinco versos, possuindo os demais somente quatro. Desta forma, a composição dialoga com a moda de viola, ao deixar que a métrica musical se flexibilize e dê liberdade à letra. A mesma irregularidade métrica ocorre no samba “rural-urbano” de Renato Dias e T. Kaçula (canção 10), no qual temos a forma ABB-AAB-AABB, isto é, um desenho diferente para cada repetição da música.

No que diz respeito à melodia da canção 16, há uma predominância dos desenhos melódicos descendentes, sendo todos os versos finalizados dessa maneira, e a restrição a uma única tonalidade maior. Em relação à harmonia, a música se restringe, novamente, às cadências do tipo I-V7-I e I-VI7-IIIm-V7-I.

Um elemento desta canção que pode ser considerado um *musema*, uma vez que se caracteriza enquanto um signo dentro do gênero musical samba, é o seu refrão – “lalalaiá” –, uma melodia entoada nas rodas de capoeira Angola e de samba-de-roda baiano, outro gênero de samba rural em que o refrão é cantado em coro e acompanhado pelas palmas dos integrantes da roda, que dançam ao som do batuque e desafiam-se nos versos e na capoeira. Essas palmas executam o *tresillo*, que também é executado pelas palmas que acompanham os refrãos na gravação aqui analisada de “A morte do Chico Preto”, igualmente cantados em coro. Continuando a trilha da viola caipira, encontramos no mesmo disco de Geraldo Filme outra canção em que ela aparece:

Canção 17: História da capoeira (Geraldo Filme)

A
Oilalá, oilelê
Meu avô me chamava:
'Vem cá, meu filhinho,
aprender capoeira pra se defender'
(2 vezes)

B
Meu avô, preto de Angola
Sentado na sua esteira
Contava pra criançada
História da capoeira
Foi brinquedo de criança
Veio lá de sua terra
Em defesa de seu povo
Já virou arma de guerra

A
Oilalá, oilelê
Meu avô me chamava:
'Vem cá, meu filhinho,
aprender capoeira pra se defender'
(2 vezes)

B
Ele me falou, também
Que em busca da liberdade
Negros se refugiavam
No quilombo de Palmares
Quando eles defrontavam
O opressor que lhes seguia
Era pema que jogava
Era gente que caía

G 7sus4 C7M G 7sus4 C7M G 7sus4

Oi la-lá oi le-lê meu a-vô me cha-ma-va vem cá meu fi-

lhi-nhoa - pren-der ca - po - ei-ra pra se de - fen - der meu a-

vô pre-to dean go - la sen - ta - do na sua es - tei - ra con - ta -

- va pra cri-an - ça - da his - tó - ria da ca - po - ei - ra foi bri-

que - do de cri - an - ça ve - io lá de su - a ter - ra em de-

fe - sa de seu po - vo já vi - rou ar - ma de guer - ra

Ostinato rítmico da percussão na parte A:

A parte A desta canção, em que a seção rítmica executa o *tresillo*, se opõe à parte B, em que o pandeiro executa as síncopas, fazendo o surdo a marcação dos tempos fracos e fortes do compasso binário. Nesta seção rítmica aparece o berimbau, instrumento típico da capoeira, tematizada na canção, e também do samba-de-roda baiano, manifestação em que este instrumento geralmente executa uma variante do *tresillo*, expressa no seguinte fraseado:

Ou seja, novamente encontramos no samba de Geraldo uma aproximação musical com gêneros nordestinos rurais. Do mesmo modo que na Bahia a capoeira passou a ser praticada simultaneamente ao samba-de-roda, em São Paulo praticava-se a

tiririca ao som do samba. No disco gravado por Plínio Marcos e os Pagodeiros da Pauliceia¹³², são descritas as rodas de samba no Largo da Banana, onde era praticada a tiririca, narração que é seguida da canção “Tiririca”, de Geraldo, cantada por ele próprio:

Canção 18: Tiririca (Geraldo Filme)

<p>A É tumba, moleque, tumba É tumba pra derrubar Tiririca, faça de ponta Capoeira quer te pegar (2 vezes)</p>	<p>B Dona Rita do tabuleiro Quem derrubou meu companheiro? (2 vezes)</p>	<p>C Abre a roda minha gente Que o bатуque é diferente (2 vezes)</p>
---	---	---

Este samba, diferentemente dos demais até agora expostos, é composto de três partes (A, B e C) com oito compassos cada uma, possuindo forma próxima do primeiro samba gravado no Brasil, “Pelo Telefone” (canção 31), que possui quatro partes (A, B, C e D) igualmente formadas por oito compassos cada uma. Essa característica estava presente, segundo Sandroni (2001, pp. 190-191), nos sambas que eram cantados na região da Praça Onze, que migraram do Recôncavo Baiano para o Rio de Janeiro, e que precederam as transformações que o gênero musical sofreria na década de 1920, quando passaria a ter somente duas partes, sendo geralmente a segunda composta de dezesseis compassos, possuindo o dobro do tamanho da primeira, que se mantém com oito compassos. Assim, o samba de Geraldo acima exposto estaria mais próximo, no que diz respeito à forma, do samba rural que do samba urbano. Além disso, encontramos as demais estruturas até agora expostas, como a restrição da melodia a uma única

132

"Plínio Marcos em Prosa e Samba: Nas Quebradas do Mundaréu" (1974).

tonalidade maior, sem modulações, e ao acompanhamento harmônico do tipo I-IIIm-V7-

I. Na articulação rítmica da melodia encontramos a predominância das síncopas.

Com o mesmo título, chegamos a um samba de Osvaldinho da Cuíca, que foi gravado por ele próprio no disco intitulado “Osvaldinho da Cuíca convida: em referência ao samba paulista” (2006), o qual sugere a preocupação com a elaboração do ‘samba paulista’:

Canção 19: Tiririca (Osvaldinho da Cuíca)

A
O facão quebrou
No pé do jacarandá
(2 vezes)

C
São Jorge no peito
Meu chapéu de palha
Um lenço de seda vermelho
E a sua navalha

A
O facão quebrou
No pé do jacarandá
(2 vezes)

C
Quando o vento sopra
Leva a sua saia
A cabeça gira, morena
Depois se atrapalha

A'
Terere, terere, terere
Terere, terere, tererá
(2 vezes)

A'
Terere, terere, terere
Terere, terere, tererá
(2 vezes)

A'
Terere, terere, terere
Terere, terere, tererá
(2 vezes)

A'
Terere, terere, terere
Terere, terere, tererá
(2 vezes)

A
O facão quebrou
No pé do jacarandá
(2 vezes)

A
O facão quebrou
No pé do jacarandá
(2 vezes)

A'
Terere, terere, terere
Terere, terere, tererá
(2 vezes)

A'
Terere, terere, terere
Terere, terere, tererá
(2 vezes)

B
Tiririca quer me derrubar
Tiririca quer me derrubar
Tiririca quer me derrubar, ô
Tiririca quer me derrubar
(2 vezes)

B
Tiririca quer me derrubar
Tiririca quer me derrubar
Tiririca quer me derrubar, ô
Tiririca quer me derrubar
(2 vezes)

o fa cão quebrou no pé do jacarandá tere rê tererê te re rê tere

rê tererê tere ra tiri rica quer me derrubar tiri rica quer me derrubar tiri

rica quer me derrubar ô tiri rica quer me derrubar São Jorge no pei to meu cha peu de

pa lha um len ço de seda verme lho e-a su a na va lha

Este samba, comparado ao anterior, de mesmo nome, apresenta a mesma forma, o mesmo tipo de cadência harmônica, já que a cadência do tipo I-IIIm-V7-I pode ser simplificada para I-V7-I, a restrição da melodia a uma única tonalidade maior e o mesmo tipo de articulação rítmica, com predominância de síncopas. Ou seja, se um samba não influenciou o outro – o que não sei e nem procurei saber –, é provável que ambos tenham se inspirado nas rodas de samba em que se jogava a tiririca, o que demonstraria, portanto, que estes encontros dos bambas na capital, onde se praticava a tiririca e se fazia samba, sofreram influências do samba rural.

Enfim, nas dezenove canções analisadas até o presente momento, encontramos, entre outras semelhanças, a natureza das melodias – onde os desenhos descendentes são predominantes, pertencendo elas a tonalidades maiores e não apresentando modulações –, o uso das cadências harmônicas I-V7-I, I-I7-IV-V7-I e I-VI7-IIIm-V7-I – em que as segundas podem ser analisadas como uma interpretação e uma maior elaboração da primeira¹³³ – e a presença, no acompanhamento rítmico, do *tresillo*. A restrição das melodias a uma única tonalidade, não havendo modulações, remete ao universo da música modal (e a escala maior não deixa de ser um modo, conhecido como Jônio), que Wisnik (1989, p. 78) define como sendo o da “circularidade em torno de um eixo harmônico fixo”, em virtude do que ela seria voltada “prioritariamente para a sensação do pulso”, já que a repetição de poucas notas e acordes em torno de um único eixo harmônico fixo nada mais é do que um ciclo e, portanto, “um *ostinato* rítmico” (*id.*, *ibid.*, p. 79). Por ser essencialmente repetitiva, a música modal estaria relacionada – e Wisnik expõe em seu trabalho diversos exemplos desta afirmação (*id.*, *ibid.*, pp. 69-105) – ao ritual, ao cerimonial, ao religioso, funcionando a repetição musical como um mantra, uma reza ou uma ambientação sonora à dança e à sociabilidade. De fato, as canções que analisamos que são de origem rural, no sentido geográfico do termo, estão atreladas 1. Ao ritual religioso (canção 7); 2. Ao ritual do trabalho (canção 5) ou; 3. Ao ritual festivo, como é o caso dos sambas-de-bumbo (canções 2, 3 e 4) e do jongo (canção 6), que apesar de se constituírem como diversão, ocorrem de maneira regrada. No que diz respeito aos primeiros: “O dono do samba era quem segurava o bumbo, um bumbão enorme. Quem quisesse puxar o verso tinha que encostar a mão no bumbo e

¹³³ Nas cadências do tipo I-IV-V7-I e I-VI7-IIIm-V7-I, os acordes IV, IIIm e VI7 poderiam ser eliminados, já que exercem as funções apenas de encaminhamento do acorde I para o acorde V7 (CHEDIAK, 1986, p. 109). É comum, assim, que músicas que possuem como estrutura harmônica básica a cadência I-V7-I sejam reinterpretadas por músicos e arranjadores das outras duas maneiras expostas, com a intenção de embelezamento.

pedir licença” (Seu Carlão, 2013). O mesmo é narrado acerca do segundo. O ritual que envolve o fazer musical no campo – embora ele envolva alguns fazeres musicais na cidade, na trajetória do samba ele está vinculado à origem rural do gênero – é hoje em dia recuperado nos encontros de comunidades como o Samba da Vela – onde o samba acontece até que a vela se apague, significando a cor da vela um tipo de ritual específico – e o Kolombolo – daí a importância dada às diversas regras, no “grêmio de resistência cultural”, que organizam o encontro dos compositores, como o pedido de licença a Nhô João, a abertura da cantoria com o hino do grêmio e o hino da ala de compositores, entre outras expostas no primeiro capítulo.

Ainda sobre as dezenove canções analisadas, percebemos que a instrumentação e a articulação rítmica da melodia foram os únicos elementos que variaram de um gênero de canção a outro, separando sambas-de-bumbo – que não fazem uso de instrumentos harmônicos e em que predominam pares de colcheia e ‘colcheia pontuada + semicolcheia’ –, sambas “urbano-rurais” – que fazem uso de instrumentos harmônicos e nos quais predominam síncopas – e outros gêneros musicais que não são considerados samba – em que predominam pares de colcheia e grupo de quatro semicolcheias. Nas gravações de todos os sambas, os refrãos são sempre repetidos em coro, momento em que as vozes femininas entram e ganham destaque sobre as vozes masculinas, pelo fato de serem entoadas uma oitava acima destas e ficarem, pelo uso da região mais aguda, mais destacadas. Nesses refrãos geralmente entram as palmas executando o *tresillo*, e esses padrões são bastante comuns nas rodas e gravações de samba ainda hoje.

Agora lembremos a descrição que Osvaldinho da Cuíca (2013) fez das melodias de Geraldo Filme:

a melodia dele era meio gregoriana, ela não tinha um gráfico, uma tessitura comercial, ela não tinha altos e baixos, era quase que uma reza. Tinha letra, conteúdo, mas não tinha uma super divisão e uma melodia forte [...]. As melodias dele eram muito lineares [...]. Aquele samba de Pirapora, ela é repetitiva e tem uma parte dela que é anti-musical, quando fala da Sinhá, ‘gastando a sandália’, você vê ali que a letra tá forçando a melodia, foge da métrica, estica demais [...].

A melodia gregoriana a que Osvaldinho faz referência diz respeito ao canto litúrgico, entoado *a cappella* na Igreja durante os séculos XV e XVI e que se caracteriza por ser igualmente modal (WISNIK, 1989, pp. 40-41). O que ele quis dizer com o

gráfico, onde não haveria altos e baixos, diz respeito a uma tessitura melódica pequena, ou seja, uma melodia formada por intervalos pequenos e por poucas notas, do que decorreria, para este sambista, a sensação de que as melodias de Geraldo soam repetitivas e próximas, portanto, de uma reza.

Confirmemos os apontamentos feitos por Osvaldinho nas canções expostas no presente capítulo:

1. Batuque de Pirapora (canção 1)



Tessitura: Uma nona (sol a lá). Considerando-se uma oitava como uma tessitura normal de sambas, tendo como referência todas as canções analisadas no presente trabalho (contando os próximos capítulos), esta canção estaria, portanto, dentro da tessitura comum. O que a torna repetitiva, no entanto, a meu ver, é justamente o alongamento do segundo B, que possui mais versos que o primeiro, sem que haja a introdução de novas frases melódicas, repetindo-se o desenho descendente do verso “iniciado o negrinho” em todos os demais versos até “cresci na roda de bamba”, quando o desenho se torna ascendente.

2. A morte de Chico Preto (canção 16)



Tessitura: Uma quarta (dó a fá). É uma tessitura bastante pequena para um samba, considerando-se como padrão a tessitura de uma oitava, e ainda temos nesta canção sete partes B com uma melodia onde se repetem muitas notas e onde todos os versos se finalizam com um desenho descendente.

3. História da capoeira (canção 17):



Tessitura: Uma nona novamente (sol a lá), tessitura normal para os padrões do samba, mas vemos, novamente, muitos trechos melódicos com repetição de notas.

4. Tiririca (canção 18):



Tessitura: Uma sétima (dó a si bemol), ou seja, uma tessitura pequena para os padrões do samba e vemos, novamente, uma melodia repetitiva, já que o refrão (parte A) é composto de quatro versos que possuem exatamente a mesma melodia e os demais versos, das partes B e C, são sempre repetidos uma vez.

Outra canção de Geraldo que possui como característica a repetitividade é o seu samba para Pato N'Água, que se tornou hino de todo sambista que morre:

Canção 20: Silêncio no Bexiga (Geraldo Filme)

A (2x)

Silêncio

O sambista está dormindo

Ele foi, mas foi sorrindo

A notícia chegou quando anoiteceu

Escolas

Eu peço o silêncio de um minuto

O Bexiga está de luto

O apito de Pato N'Água emudeceu

B

Partiu

Não tem placa de bronze, não fica na História

Sambista de rua morre sem glória

Depois de tanta alegria que ele nos deu

B

Assim

Um fato repete de novo

Sambista de rua, artista do povo

E é mais um que foi sem dizer adeus

C

Si- lên- cio

4

o sam- bis-taes- tá dor- min- do

8

e- le foi mas foi sor- rin- do a no- tí-

12

A7 Dm A7 Dm

cia che- gou quan- doa - noi- te- ceu es- co-

17

las eu pe- çoo si- lên-cio deum mi- nu- to

21

G

o Be- xi- gaes-tá de lu- to

25

G7 C

oa- pi- to de Pa- to N'Á-guae-mu- de- ceu

29

C7 F G7

par- tiu não tem pla-ca de bron-ze não fi- ca nahis-

34 C A7
 tó- ria sam- bis- ta de ru- a mor- re sem

38 Dm G G7
 gló- ria de- pois de tan- taa- le- gri- a quee- le nos deu

42 C C7 F
 as- sim

46 G7 C
 um fa- to re- pe- te de- no- vo

50 A7 Dm
 sam- bis- ta de ru- aar- tis- ta do po- vo que é mais um

54 G7 C
 que foi sem di- zer a- deus

Os três primeiros versos da canção se encerram com a mesma frase melódica: duas notas dó, uma para cada sílaba que encerra os versos: “silêncio”, “dormindo” e “sorrindo”, sendo o segundo e o terceiro versos melodicamente idênticos. Segue, então, um verso que se inicia na nota sol e é encerrado na nota dó, que é repetida cinco vezes: “notícia chegou quando”. Encerra-se a parte A com dois versos também idênticos melodicamente, onde há repetição da nota ré: “eu peço o silêncio de um minuto” e “o Bexiga está de luto”, seguidos do verso final “o apito de Pato N’Água emudeceu”, que reitera, novamente, a nota ré. Na parte B, há a repetição da nota fá, seguida da repetição de sol, mi, ré, fá, mi e ré novamente. A harmonia é também repetitiva, sendo executado o acorde fundamental C em doze compassos seguidos, depois evoluindo para a já conhecida cadência I-VI7-IIIm-V7-I. Não há modulações, a tonalidade é maior, os versos sempre se finalizam em melodias descendentes e há predominância de síncopas na articulação da melodia. A finalização de todos os versos em figuras rítmicas que ocupam um (semínimas) ou dois tempos (mínimas) do compasso e que se caracterizam,

por oposição às demais células rítmicas, como longas, dão, por fim, a sensação de uma melodia lenta, já que possui muitos repousos. Esta característica foi apontada por Tatit (1996) como sendo predominante nas canções que tratam de temas melancólicos e passionais, em oposição a canções de temática zombeteira, onde haveria, por oposição, predominância de síncopas, pares de colcheias e grupos de quatro semicolcheias. Ou seja, o pensamento musical de Geraldo Filme compartilha de elementos presentes na obra de outros compositores da História da música popular brasileira, elementos estes que, por estarem presentes em um número considerável de canções, acabam por significar algo e constituir-se, portanto, como *musemas*.

A análise paradigmática das canções 1, 16, 17, 18 e 20 confirma os apontamentos feitos por Osvaldinho de que as melodias de Geraldo seriam pequenas e reiterativas podendo, portanto, ser entendidas como canções estilisticamente rurais, já que remetem aos refrãos curtos entoados pelos batuqueiros e a outras melodias igualmente repetitivas, como as das canções 13 e 14, nas quais todas as frases melódicas se iniciam com repetição de notas, para depois fazerem o percurso descendente.

A questão do trabalho não está em comprovar, por meio da música, que Geraldo Filme seja um depositário das tradições musicais do campo, as quais não pretendemos sequer definir, mas em demonstrar quais elementos presentes em suas canções se caracterizam enquanto *musemas* (ver tabela 1), ou seja, enquanto signos, ao remeterem a ambientes sonoros específicos, pela semelhança com outras canções, o que teria levado os agentes do discurso da defesa da identidade rural e paulista de seus sambas a se utilizarem dele como tal. Compor canções com base no material sonoro acima não significa que o músico tenha habitado o campo ou participado dos festejos rurais, já que mesmo o exercício de escuta destas canções em discos possibilita que ele se familiarize com estes padrões sonoros e deles se utilize. Como vimos, isso ocorre, por exemplo, no exercício de composição de Renato Dias, o qual afirmou nunca ter habitado ou mesmo frequentado a região rural de São Paulo, o que não fez com que seu samba deixasse de possuir diversos *musemas* que os assemelham aos demais gêneros de música rural expostos no presente capítulo e aos quais ele conscientemente remete ao escolher, por exemplo, a sanfona e a viola caipira para a instrumentação da canção gravada. Disso se conclui que o exercício de composição de performatização e de gravação de uma canção é uma mescla do fazer intuitivo e do fazer consciente, este último bastante politizado.

Assim, a análise musical não deve estar restrita à etnografia da cultura musical, estendendo-se à análise das intenções do músico quando compôs ou gravou uma

determinada canção, o que, no caso deste trabalho, pode ser encontrado nas narrativas sobre a obra e a trajetória de Geraldo. A etnografia da cultura musical, por outro lado, nos aponta a possibilidade, ou não, de comparação entre as músicas, já que padrões musicais idênticos podem ser encontrados em regiões diversas do mundo que nunca tiveram contato comprovado entre si (SANDRONI, 2001, p. 26). A semelhança entre trechos de músicas que pertencem a contextos diversos entre si não constitui, no entanto, conforme aponta Tagg (2003, p. 22), um *musema* e, por isso, a nossa restrição, neste trabalho, aos gêneros musicais apontados pelos sambistas e outros etnógrafos dos eventos que envolveram a trajetória de Geraldo Filme e do samba paulista.

Osvaldinho da Cuíca (2013), mostrando-me um disco seu, em que gravou “A morte de Chico Preto” (canção 16), me contou:

Eles [os músicos] queriam pôr acordeom [sanfona], para fazer um samba rural, eu falei, ‘não, nós vamos fazer tudo com voz, com contracanto’, que eu gosto muito de grupo vocal e eu acho que hoje em dia o elemento acústico está sendo desvalorizado, é muita tecnologia [...]. Eu gravei essa música porque ela é de uma importância social tão grande! Ela fala de coisas que ainda existem no sertão, tanto que no final eu dei uma pausa para cantar a frase ‘vocês aqui nada sabem do que vai pelo sertão, menina quando é bonita é presente pro filho do patrão’. Eu falo isso com um breque, pra acentuar bem a mensagem, de grande relevância pra história do Brasil.

Esta fala é importantíssima porque aponta para um elemento do fazer musical, entre os sambistas, que muitas vezes parece passar despercebido por aqueles que apreciam esse gênero musical: a noção de que o sambista tem dom, enquanto que o músico, aquele que estuda teoria musical, teria a técnica, oposição que o próprio Geraldo endossou ao afirmar que não era músico – “não fui músico porque minha mãe não quis” (1981) – mas que era sambista – “samba tá no sangue, por isso sou compositor [...] tenho criatividade bastante” (*id.*, *ibid.*). O que percebo na convivência com os sambistas que frequentam o Kolombolo é que, mesmo sem conhecimento de teoria musical – o que impede que muitos deles levem à roda a harmonia de suas composições por escrito –, sabem eles reger com propriedade os instrumentistas, indicando que tipo de acorde querem (maior ou menor), que tipo de acompanhamento rítmico, etc. O próprio Osvaldinho é um exemplo desta inteligência musical prática, pois ao mesmo tempo em que me afirmou não dominar a escrita e a leitura da partitura,

demonstrou-me um ouvido apuradíssimo, bem como o conhecimento dos signos musicais (*musemas*) necessários à transmissão de sua mensagem, o que ficou claro em seu comentário sobre o arranjo que fez de “A morte de Chico Preto”. A partir dessa constatação do aprendizado musical que se dá pela prática, podemos lembrar da afirmação de Lévi-Strauss (1997) de que “a arte não provém jamais de uma reflexão teórica, ela a precede e lhe fornece sua matéria [...]” (p. 78). Postas estas conclusões preliminares, seguimos com a musicologia.

Capítulo 6: Partido-alto: samba de bamba

A roda de partido é um momento de liberdade. O partideiro mesmo tira o verso de improviso, como faziam João da Gente, Alcides, Aniceto do Império, Candeia e tantos outros [...]. Quando menino, eu via o partido como uma forma de comunhão entre agências do samba. Era brincadeira, a vadiagem, onde todo mundo participava como podia e como queria. A arte mais pura é o jeito de cada um e só o partido-alto oferecia essa oportunidade¹³⁴.

Na fala do sambista carioca Paulinho da Viola é possível enumerar diversos elementos do que acreditam seus pares ser a tradição do partido-alto: a liberdade, o exercício da improvisação – habilidade do “partideiro *mesmo*” (grifo meu) –, a referência aos mestres mais antigos, a participação do sambista na roda desde a infância, o fazer musical coletivo, a brincadeira e a vadiagem, ou seja, o lazer como centro da preocupação do partideiro. Tais quesitos aparecem em “Batuque de Pirapora” (canção 1), de Geraldo Filme, embora nesta canção o compositor não fale diretamente do partido-alto, mas remeta a ele por via das características acima apontadas: em “iniciado o negrinho” remete-se ao batismo, pelos mais velhos, do sambista ainda menino; “os bambas da Pauliceia”, que em seguida serão citados – Fredericão da Zabumba, Madrinha Eunice, Dona Olímpia, Sinhá e sua mãe –, remete aos mestres mais antigos e, por fim; a menção do desafio poético: “Eunice puxava o ponto, Dona Olímpia respondia”. Essa menção indireta ao partido-alto aparece, igualmente, em suas narrativas sobre as rodas de samba no Largo da Banana, onde ele afirmou que: “a gente era moleque e ficava olhando os velhos, eles não deixavam entrar na roda: ‘sai daqui moleque, chega pra lá!’. A gente ficava apreciando os coroas todos cantar [...]” (Geraldo Filme, 2000). Na casa da Tia Ciata, um dos berços do samba carioca, o partido-alto era praticado somente pelos sambistas mais velhos, na sala de jantar, sendo autorizados os mais jovens a fazer samba somente no quintal e nos quartos (SANDRONI, 2001, pp. 104-106). Nas narrativas sobre sua avó, por sua vez, Geraldo (*ibid.*) finalmente faz menção direta ao partido-alto:

¹³⁴

Paulinho da Viola, em narração feita no filme-documentário “Partido alto” (1982).

Eu peguei um canto com a minha vó que era o maior sarro. [...] Lá na senzala, enquanto a nega velha tomava conta das crianças, os nego velho, como se fosse o **partido-alto** hoje, o acontecido, os nego velho lá nas casinha, na hora do samba metia bronca, então eles cantavam um negócio assim: ‘Ô Thiá, oi Thiá de Junqueira oi Thiá [...].

Nas palavras do sambista e pesquisador carioca Nei Lopes, “o partido-alto sempre foi visto, sem contestação, como um samba de estatuto superior, apanágio dos sambistas não só mais inspirados como mentalmente mais ágeis. O que distingue, pois, o partideiro [...] do mero sambista, compositor ou cantor [...]” (LOPES, 2008, p. 18). Mas o que Nei Lopes igualmente notou acerca do partido-alto é que não existe um consenso entre os sambistas acerca de sua definição precisa (*id.*, *ibid.*, p. 23), a qual pode ser buscada nas músicas que os partideiros fizeram. Iniciemos esta busca com o samba que o próprio Geraldo considerou como semelhante ao “partido-alto de hoje”, para posteriormente verificarmos se nosso protagonista foi partideiro e, portanto, um bamba do samba, o que justificaria o apreço que os demais sambistas de sua cidade tinham por ele:

Canção 21: Thiá de Junqueira (domínio público)

A
Oi Thiá,
Oi Thiá de Junqueira,
Thiá
(2 vezes)

A
Oi Thiá,
Oi Thiá de Junqueira,
Thiá
(2 vezes)

B
Moça bonita de lírio, oi Thiá
Veja que coisa indecente, oi Thiá
Deitar sem estar casada, oi Thiá
Fazendo vergonha pra gente, oi Thiá

B
Era vovô que cantava, oi Thiá
Desse jeito zombeteiro, oi Thiá
Pra disfarçar e não sofrer do senhor
Castigo do cativeiro, oi Thiá

C Dm G7 C
Oi Thi-á Oi Thi-á de Jun-quei-ra Thi-á Mo-ça bo-ni-ta de

6 Dm G7 C Dm
lí-rio Thi-á ve-ja que coi-sain - de - cen-te Thi-á dei-tar sem es-tar ca - sa-da Thi-á fa-

11 G7 C
zen - do ver - go - nha na gen-teoi Thi - á Thi - á Thi - á Thi - á

Este partido-alto deve ter sido bastante conhecido nas rodas de São Paulo, já que foi registrado no material “História do samba paulista”, gravação que analisamos, interpretada por Osvaldinho da Cuíca. Ele apresenta uma das características que Lopes (2008, p. 92) citou dos sambas de partido-alto: a quadra melódica, ou seja, os grupos de quatro versos, que aparece na parte B e que, na parte A, composta por somente dois versos, é forjada pela repetição destes. Levando-se em conta que “Thiá de Junqueira” é um samba de domínio público e que existe desde os tempos da avó de Geraldo, é de se considerar que seus versos tenham surgido num improviso, tendo se fixado posteriormente na memória dos sambistas pela repetição e sendo transmitidos por via da oralidade, como ocorreu com os refrãos dos sambas-de-bumbo que ainda hoje são lembrados pelos sambistas.

Encontramos no samba “Thiá de Junqueira” alguns padrões que o assemelham aos sambas rurais expostos no capítulo anterior: a cadência harmônica do tipo I-IIIm-V7-I, a melodia que se restringe a uma única tonalidade maior, a predominância das linhas melódicas descendentes e, na articulação rítmica da melodia, as síncopas.

A respeito de sua performance, encontramos um andamento bastante lento em comparação ao dos demais sambas até agora analisados, característica que é vista por alguns sambistas como pertencendo ao “verdadeiro partido-alto”. Na noite do dia 06 de Maio de 2012 assisti, no Memorial da América Latina (São Paulo), a um show de Osvaldinho da Cuíca, uma das atrações de um mês de eventos que reuniu expoentes do samba paulistano e que recebeu o nome “É tradição e o samba continua”, em referência à canção “Tradição” (canção 30), de Geraldo Filme. Osvaldinho foi apresentado como “professor” por Chapinha, sambista mais novo, que participou da produção do evento e que é um dos integrantes da comunidade Samba da Vela, tendo exercido no citado evento o papel de “mestre-de-cerimônias”. Antes do encerramento da apresentação do professor, Chapinha anuncia que Osvaldinho vai fechá-la com o que ele chama de “o verdadeiro partido-alto”, já que “atualmente muitos jovens estão tocando um partido-alto distorcido”. Após a apresentação, Osvaldinho canta um partido-alto de sua autoria, “Partido na cozinha” (canção 23), que será exposto e analisado mais adiante, cuja principal característica é o andamento mais lento, quando comparado à gravação que ele próprio fez de outros sambas.

Neste apontamento já se pode delinear a primeira desavença que existe entre os sambistas acerca da definição do partido-alto, já que o termo faz, por um lado,

referência ao improviso – em razão do que ele teria se tornado apanágio dos sambistas mais ágeis e experientes – e, por outro, a um gênero de samba, como o samba rural. O que ocorre é que

nas inúmeras formas de cantoria improvisada encontradas na música brasileira, é muito comum que a liberdade de invenção poética esteja disciplinada por certa padronização musical. É o caso por exemplo dos repentistas nordestinos, que se utilizam de fórmulas melódicas para suas modalidades de cantoria. É o caso também [...] da improvisação que se verifica em outros estilos de samba carioca, como o partido-alto. Não é que a invenção melódica não possa ocorrer ali; mas a improvisação poética, dentro de uma métrica fixa, predomina sobre a variação musical [...] (SANDRONI, 2001, p. 2001).

Ou seja, os padrões musicais de acompanhamento e de melodia fixados pela prática do partido-alto, tornando confortável a performance dos improvisadores por conta da familiaridade destes com o acompanhamento musical, acabaram por se transformar em um gênero musical, conhecido pelo mesmo nome do improviso (metonímia): partido-alto.

Onde o partido-alto era praticado na forma de desafio poético, a música era composta de uma parte fixa, o refrão, cantado por todos, que mediava os improvisos, feitos cada vez por um integrante da roda. Este refrão era geralmente composto de uma quadra (quatro versos), que ocupa oito compassos binários, e autores como Moura (2004) e Sandroni (2001) atribuem esta forma do partido-alto, composto somente de uma primeira parte, à influência dos sambas rurais, que possuem refrãos de oito compassos, tendo suas segundas partes o mesmo tamanho, a exemplo do samba “Tiririca” (canção 18), de Geraldo Filme. Quando o samba se estende, notadamente a partir da década de 1920, adquirindo uma segunda parte, esta costuma possuir o dobro do tamanho do refrão, ou seja, dezesseis compassos. Vimos em “Thiá de Junqueira” (canção 21) que ambas as partes possuem o mesmo tamanho: quatro versos, cada um de dois compassos, resultando em oito. Observemos agora um partido-alto, também de domínio público, de origem carioca:

Canção 22: Moro na roça (domínio público, adaptado por Xangô da Mangueira)

A
Moro na roça, Iaiá
Nunca morei na cidade
Compro o jornal da manhã
Pra saber das novidades
(2 vezes)

A
Moro na roça, Iaiá
Nunca morei na cidade
Compro o jornal da manhã
Pra saber das novidades
(2 vezes)

A
Moro na roça, Iaiá
Nunca morei na cidade
Compro o jornal da manhã
Pra saber das novidades
(2 vezes)

B
Minha gente cheguei agora
Minha gente cheguei agora
Minha gente cheguei com Deus
E Nossa Senhora, moro na roça

B
Xique Xique Macambira
Filho de Preto d'Angola
Inda nem bem sabe ler
Já quer ser meste de escola

B
Era tu e era ela
Era ela era tu e eu
Hoje nem tu nem ela
Nem tu nem eu, eu moro na roça

C

eu mo-ro na ro - ça iá-iá eu nun-ca mo - rei

4 Dm G7
na ci-da-de com - proo jor - nal da ma-nhã pra sa - ber das

8 1. C 2.
no-vi-da-de mi-nha gen-te che-guei a-go - ra mi-nha

12 Dm G7
gen-te che-guei a-go - ra mi-nha gen-te che-guei com deus e

16 C
com nos-sa se - nho - raeu mo - ro na ro-ça

Encontrei diversas gravações deste samba na internet e optei por analisar a da cantora paulistana Mônica Salmaso, contida no álbum “Iaiá”, a mais recente gravação que escutei, de 2004, investigando se havia a manutenção, no arranjo e na interpretação, de padrões musicais que dialoguem com a tradição rural. Houve, como podemos observar na partitura, a manutenção do padrão harmônico I-IIIm-V7-I e optou-se por uma instrumentação reduzida, formada somente por violão e percussões. A voz entoa inicialmente sozinha, com pequenas intervenções da percussão, o refrão, passando,

posteriormente, a ser acompanhada, o que remete ao ritual, que expusemos no capítulo anterior, de entoação de sambas, catiras, jongos e modas de viola no campo. O andamento é tão lento quanto o da execução da canção 21 e encontramos, ainda, a execução do *tresillo*, pela percussão. Tal paradigma rítmico, lembremos, antes de criar uma identidade entre padrões de acompanhamento na música rural do Brasil, se constitui como um signo da música africana, o que condiz, no caso da canção analisada, com sua temática, que trata, não apenas da roça, mas do negro (ver segundo B). No que concerne aos gêneros de samba, o *tresillo* ele distingue aqueles mais próximos da região rural e da África dos que seriam mais urbanos e mestiços, tendo servido, no Rio de Janeiro, como signo de oposição entre os sambas da Praça Onze (antigos) e os sambas pós Estácio (modernos).

Ou seja, mais uma vez encontramos em gravações feitas na capital paulista que fazem uso de padrões musicais (*musemas*) que remetem ao ambiente rural. No que diz respeito à melodia, que não variou de uma gravação a outra, encontramos as frases melódicas descendentes acompanhando cada verso, restringindo-se a uma única tonalidade maior. Ambas as partes do samba são formadas por quatro versos, que ocupam oito compassos, ou seja, a forma do partido-alto.

Quando uma canção é indicada como sendo de domínio público, tendo sido sua gravação adaptada, infere-se que ela tenha várias versões, já que foi transmitida oralmente, sofrendo modificações, sendo o refrão (parte A) a única parte que se mantém fiel. Isso pode ser atestado por uma pesquisa na internet de gravações desta canção, em que encontramos diversas versões de suas partes B, mantendo-se em todas elas, o refrão, a métrica, a melodia e a harmonia, não sendo necessário, portanto, que analisemos a gravação mais antiga, já que não estamos interessados na letra, mas no conteúdo musical, que quase não se alterou de uma gravação para outra. Os versos cantados no último B – “Era tu e era ela, era ela era tu e eu [...]” – são, de acordo com Lopes (2008, p. 143), do repertório tradicional dos partideiros, conhecidos, portanto, como “muletas”, ou seja, como refúgios do sambista que, intimidado a improvisar, não encontra inspiração e cita, então, versos populares, que podem ter sido inventados por outro sambista e transmitidos oralmente ou retirados de outras fontes, como a literatura. A adaptação feita por Xangô da Mangueira, com o fim de registrar a canção em fonograma, é comum, tendo o mesmo ocorrido com “Thiá de Junqueira” (canção 21) e com “Moda da pinga” (canção 14). De acordo com Toledo (2012), Geraldo Filme fez o mesmo em sua canção “Batuque de Pirapora” (canção 1), adaptando versos cantados

por Maria Ester, que eram entoados em Pirapora, mas que nesse caso devem ter somente servido de inspiração, não tendo sido fielmente reproduzidos, já que ele registrou como sua a autoria da canção. É comum nas rodas de samba, ainda hoje, que se inicie o improviso após cantarem os participantes um samba de conhecimento de todos, mantendo do conteúdo inicialmente entoado somente o refrão, prática que presenciei algumas vezes no encontro dos compositores do Kolombolo.

De acordo com o sambista carioca Candeia, os versos, nas rodas onde se praticava o partido-alto no Rio de Janeiro, podiam ser compostos em casa sendo, no entanto, mais respeitados os sambistas que compunham na hora, improvisadamente.

O samba tem hoje muitos compromissos que reduzem a criatividade dos sambistas aos limites ditados pelo grande espetáculo. No partido, porém, tudo acontece de um jeito mais espontâneo, por isso sempre haverá partideiros e o verso, de improviso ou não, refletirá as verdades sentidas na alma de cada um [...] ¹³⁵.

De acordo com Lopes (2008, p. 184), o partido-alto como um gênero musical, ou seja, uma maneira de se tocar samba que remeteria às rodas mais antigas do país, foi divulgado no mercado fonográfico por músicos como ele próprio, Martinho da Vila, Candeia, Zeca Pagodinho e Paulinho da Viola, que fundaram, na década de 1970, o GRAN Quilombo, “que durante vários anos apresentou-se sempre extra-oficialmente, sem aceitar as regras do desfile oficial e exaltando os valores do samba e das tradições afro-brasileiras que o grupo considerava desprestigiados pelas grandes escolas” (MOURA, 2004, p. 94). Nas palavras de Martinho da Vila, este “resgate dos valores do samba e das tradições afro-brasileiras” era, na verdade, uma reinvenção destes: “[...] comecei a transar o partido-alto e dei para ele uma outra forma: como ele é muito de improviso, muito de repente, eu dei pra ele um enredo, uma sequência, uma história” (In: LOPES, 2008, p. 193). Ou seja, ele criou um estilo, do que decorre que, em sua opinião:

Partido-alto é puramente carioca. [...] O samba-de-roda baiano ele é acelerado, não tem cadência. Ele é mais pra cantar e qualquer um bate fácil. Se estiver batucando numa mesa um samba baiano, uma batucada baiana,

¹³⁵

Paulinho da Viola em narração feita para o filme-documentário “Partido alto” (1982).

qualquer um pega na mesa e bate. No partido-alto, o cara não bate, senão ele atravessa. Ele tem uma cadência muito marcante (*id., ibid.*, p. 194).

Nesta segunda fala, Martinho faz três apontamentos bastante importantes: 1. A noção do partido-alto enquanto gênero musical de origem carioca, já que teria sido reinventado e divulgado pelos músicos do Rio, afirmação com a qual alguns sambistas de São Paulo concordam: “O samba paulista é mais jogado, ele é mais na perna. O carioca é mais na palma da mão, no partido-alto. O paulista é mais no pé, por causa da zabumba, e é mais acelerado que o samba carioca” (Fernando Penteado, 2013); “o partido-alto veio do Rio, principalmente com o Candeia, a gente fazia samba-de-roda” (*id., ibid.*); “o partido-alto é do Rio de Janeiro [...], eu não enveredei pro partido-alto, o samba rural é o que eu sei fazer” (Renato Dias, 2012); 2. A confusão entre o partido-alto baiano – que de acordo com Lopes (2008) e Sandroni (2001) era o desafio poético improvisado – e o samba-de-roda baiano – que seria outro gênero de samba, mais acelerado – e; 3. O andamento lento como sendo um das características do partido-alto, o que aparece igualmente na fala de Fernando Penteado, de que o samba paulista seria mais acelerado. Este tipo de andamento é considerado de difícil execução pelos músicos, que teriam a tendência de acelerar o ritmo da música, à qual se referiu Chapinha ao afirmar que os jovens atualmente distorcem o partido-alto. Voltemos, então, àquele que Chapinha considerou como um dos exemplos do “verdadeiro partido-alto”. Tendo sido este samba composto na década de 1970, confirma-se a reinvenção do gênero na cidade, a qual os sambistas acreditam, no entanto, ser uma mera reprodução das tradições mais antigas do samba:

Canção 23: Partido na cozinha (Osvaldinho da Cuíca)

A
Quem deu na cara do pandeiro?
Foi o batuqueiro
(4 vezes)

B
Dei na cara do pandeiro
Ele, então, me respondeu
'Dona Cuíca é quem vive chorando
Quem vive apanhando sou eu'

A
Quem deu na cara do pandeiro?
Foi o batuqueiro
(4 vezes)

B
Tamborim e o reco-reco
Foi fazendo desacato
Dividindo meu telecoteco
Na base do pulo do gato

A
Quem deu na cara do pandeiro?
Foi o batuqueiro
(4 vezes)

B
Tamborim e o reco-reco
Foi fazendo desacato
Dividindo meu telecoteco
Na base do pulo do gato

A
 Quem deu na cara do pandeiro?
 Foi o batuqueiro
 (4 vezes)

A
 Quem deu na cara do pandeiro?
 Foi o batuqueiro
 (4 vezes)

B
 Lá no meio da conversa
 Tem início a confusão
 Só o surdo não escutou nada
 Preocupado com a marcação

B
 Frigideira saliente
 Logo, então, apareceu
 Acaba essa briga, minha gente
 Quem fica no fogo ano inteiro sou eu

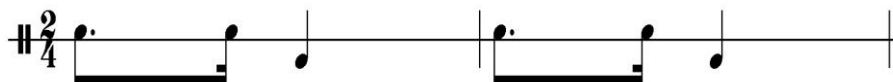
Quem deu na ca-ra do pan-dei - ro?__ Foi o ba - tu-quei - ro Dei na
 ca-ra do pan-dei - ro e-len - tão me res - pon - deu __ do-na cu - í-ca só vi-ve cho-ran -
 do quem vi - vea - pa - nhan - do__ sou eu__

O samba de Osvaldinho é bastante interessante por fazer uma espécie de metalinguagem do partido-alto: no refrão, o solista pergunta, “Quem deu na cara do pandeiro?”, respondendo o coro feminino, “Foi o batuqueiro” e assim, inicia-se um desafio poético entre os próprios instrumentos da roda, que substituem os sambistas ao se colocarem como os narradores e os próprios sujeitos/objetos dos desafios, descrevendo suas funções musicais e disputando entre si o direito de protesto. A melodia se restringe a uma única tonalidade maior e ao acompanhamento harmônico do tipo I-VI7-I. Observemos, agora, os *ostinatos* rítmicos executados pelos instrumentos que acompanham o canto:

Pandeiro:

Violão:

Surdo:



Como se pode observar, o cavaco e o surdo executam o *tresillo*, enquanto o “reco-reco” preenche os espaços vazios dos primeiros, exercendo a mesma função do pandeiro no samba de Osvaldinho.

Há, por fim, outro elemento do samba de Osvaldinho que nos remete a outros sambas e partido-alto: um jogo de pergunta e resposta, exercido entre solista e coro, que é recorrente em uma linhagem que Lopes (2008, p. 155) nomeou como “partido cortado”:

Uma outra forma ou modalidade de partido-alto é o *partido cortado*. Nele, tanto o refrão principal quanto os solos são em quadras, mas com uma particularidade: tanto um quanto os outros são como que interrompidos, seccionados, para, entre cada verso, dar-se ensejo a uma intervenção do coro num refrão secundário.

No samba de Osvaldinho, o coro feminino responde à pergunta ou à provocação do solista, em vez de cumprir a simples função de repetir o verso entoado por este: solista: “quem deu na cara do pandeiro?”, coro feminino: “foi o batuqueiro”. Essa estrutura aparece também em alguns sambas-de-bumbo, como o de Maria Ester (canção 2), e igualmente no refrão de um samba de Toniquinho Batuqueiro, que será exposto a seguir:

Canção 24: Marra no Mourão (Toniquinho Batuqueiro)

A
 Segura o boi, cambinda
 Marra no mourão
 Segura o boi, cambinda
 Marra no mourão (2x)

B
 Falo de um tal boi encantado
 Lá das bandas do cerrado
 Fazenda do Maranhão
 Quem laçasse o boi mandingueiro
 Tinha prêmio em dinheiro
 Da filha do fazendeiro sua mão

C Dm

Se-gu-ra o boi cam-bin - da mar-ra no Mou - rão Se-gu-ra o

6 1. 2.

boi cam-bin - da mar-ra no Mou - rão

12 Em

Fa - lo de um tal boi en - can - ta - do lá das ban - das do cer - ra -

17 F C Dm G7

- do fa - zen - da do Ma - ra - nhão Quem la - ças - se o boi man - din - guei -

23 C Dm G G7

ro ti - nha prê - mio em di - nhei - ro da fi - lha do fa - zen - dei - ro su - a mão

29 C

O samba de Toniquinho apresenta as mesmas estruturas já apresentadas no capítulo anterior: melodia maior e sem modulações, cadência harmônica do tipo I-IIm-V7-I e o uso da viola caipira. A gravação analisada, do próprio Toniquinho cantando, pertence ao álbum, produzido pelo Kolombolo, “Memória do Samba Paulista” (2010), do que se pode extrair a importância da escolha da viola caipira. Do partido-alto possui o elemento já citado do partido-cortado – solista: “segura o boi cambinda”, coro: “marra no Mourão” – e o andamento mais lento. Outra característica que diferencia tanto este samba quanto o de Osvaldinho daqueles expostos no capítulo anterior são as linhas melódicas, que escapam do padrão de desenhos descendentes acompanhando cada verso e se iniciando em nota mais aguda que aquela que finaliza o verso anterior.

A semelhança entre alguns elementos do partido-alto e do samba rural paulista demonstra ser tarefa difícil a de delinear com precisão as diferenças entre um gênero e outro. Esse tipo de dificuldade, que permeia os demais gêneros de música popular no Brasil, já havia sido notado por diversos pesquisadores. Sobre isso, Moura (2004) narra a confusão feita por sambistas e pesquisadores ao tentarem definir com precisão e diferenciar entre si samba-chula, samba-raiado, samba-de-roda, partido-alto, entre

outros gêneros de samba de origem rural que eram praticados no campo e em locais como a casa da Tia Ciata, no Rio de Janeiro. De acordo com Sandroni (2001), todos estes gêneros remetem ao paradigma do *tresillo*, ou seja, à música vinda da África e incorporada no Brasil de maneiras diversas.

Exposta a dificuldade de delimitação dos diversos gêneros de samba, que carregam em comum entre si o prenome samba por terem, como vimos no primeiro capítulo, se originado das festas e batuques dos pretos, deixamos claro, então, que o método adotado para a distribuição das canções entre o presente capítulo e o capítulo anterior foi a consideração, primeiramente, dos apontamentos feitos pelos próprios sambistas, considerando como samba rural paulista ou como samba de partido-alto aqueles que desta ou daquela maneira foram considerados por eles buscando, posteriormente, canções que tivessem semelhanças com este ou aquele estilo. Assim, se o samba de Osvaldinho (canção 23) foi considerado por ele mesmo e por outro sambista como um partido-alto – bem como o de Candeia, que pertence a um documentário intitulado “Partido-alto” –, o de Toniquinho foi aqui abordado devido à sua proximidade estilística, na minha percepção, com os sambas anteriormente apontados, conforme demonstrei através da análise paradigmática.

Após essa longa exposição da trajetória do partido-alto, da maneira como ela se dá na percepção dos sambistas, voltemos a Geraldo Filme.

Canção 25: Vá cuidar da sua vida (Geraldo Filme)

A
Vá cuidar de sua vida
Diz o dito popular
Quem cuida da vida alheia
Da sua não pode cuidar
(2 vezes)

B
Criolo cantando samba
Era coisa feia
Esse nego é vagabundo
Joga ele na cadeia
E hoje o branco está no samba
Quero ver como é que fica
Todo mundo bate palmas
Quando ele toca a cuica

A
Vá cuidar de sua vida
Diz o dito popular
Quem cuida da vida alheia
Da sua não pode cuidar
(2 vezes)

B
Nego jogando pemada
Mesmo jogando rasteira
Todo mundo condenava
Uma simples brincadeira
E o negro deixou de tudo
Acreditou na besteira
Hoje só tem gente branca
Na escola de capoeira

A
Vá cuidar de sua vida
Diz o dito popular
Quem cuida da vida alheia
Da sua não pode cuidar
(2 vezes)

B
Nego falava de umbanda
Branco ficava cabreiro:
'Fica longe desse nego,
que esse nego é feiticeiro'
Hoje nego vai à missa
E chega sempre primeiro
O branco vai pra macumba
E já é babá de terreiro

C A7 Dm G7 C

vá cui- dar de su- a vi- da diz o di- to po- pu- lar quem cui-

6 A7 Dm 1. G7 C | 2. G7 C

da da vi- daa- lhei- a da su- a não po- de cui- dar cri- o-

12 A7 Dm G7 C A7

lo can- tan- do sam - ba e - ra coi- sa fei - a es- se nê- goé va - ga - bun-

17 Dm G7 C A7 Dm

- do jo- ga e- le na__ ca- de - ia eho - jeo bran - coes - tá no sam - ba que- ro

22 G7 C C7 F G7

ver co - moé que fi- ca to- do mun- do ba - te pal - mas quan- doe- le to - ca__ cu - í -

27 C

- - - ca

O samba acima exposto, analisado a partir de gravação feita pelo próprio Geraldo em seu disco de 1980, faz uso da melodia maior e sem modulações, da cadência harmônica do tipo I-VI7-IIIm-V7-I e do mesmo andamento dos demais partidos expostos no presente capítulo e, por isso, vou considerá-la enquanto tal. Sua forma, no entanto, foi desenvolvida, apresentando a parte B o dobro de tamanho (dezesseis compassos) da parte A (oito compassos), rompendo com a forma considerada tradicional do partido-alto, onde não há aumento da segunda parte. Em seu acompanhamento rítmico, encontramos um novo padrão, que não remete ao *tresillo* e que não está presente, portanto, na execução dos partidos-altos e nem dos sambas rurais já expostos:

Pandeiro:

Ostinato 1:



Ostinato 2:



O pandeiro executa uma articulação do tipo 3+1+2+2+2+2+1+2+1 semicolcheia no primeiro *ostinato* e uma articulação do tipo 1+2+1+2+2+2+2+1+2+1 semicolcheias no segundo, ou seja, duas articulações de dezesseis semicolcheias, e não mais de oito, que caracteriza o *tresillo*. Esse novo paradigma rítmico em que se articulam dezesseis semicolcheias – representando, portanto, um alongamento do *tresillo*, de um para dois compassos binários –, foi nomeado por Sandroni (2001, pp. 32-36) como “paradigma do Estácio”, fazendo referência aos padrões de acompanhamento rítmico que aparecem nos sambas compostos por esses músicos e adotados pelos ritmistas da primeira escola de samba do país, os quais trabalhavam também nos principais programas de rádio, em virtude do que tiveram seus padrões de musicalidade propagados em nível nacional. O alongamento do *tresillo* coincide com o alongamento da forma dos sambas, que passam a ter uma segunda parte composta de dezesseis compassos, e não mais de oito. A partir desta cisão entre o paradigma do *tresillo* e o paradigma do Estácio, os sambas que se utilizavam do primeiro na condução rítmicas passaram a ser considerados como maxixe, lundu, samba rural, samba baiano, samba-de-roda, samba paulista, entre outros sambas com sobrenome, sendo aqueles que adotaram o paradigma do Estácio considerados, simplesmente, samba (SANDRONI, 2001, pp. 90-98).

Apesar da aura de tradicionalismo atribuída ao partido-alto devido à sua origem rural, esse gênero, ao ser reinventado no Rio de Janeiro, adotou o padrão de acompanhamento estaciano, o que pode ter levado sambistas como Fernando Penteadó (2013) e Renato Dias (2012) a afirmarem que o partido-alto é carioca.

Quando perguntado sobre o porquê deste novo padrão de acompanhamento rítmico, Ismael Silva afirmou achá-lo mais adequado aos desfiles das escolas de samba (SANDRONI, *ibid.*, p. 137). As síncopas passariam a ser executadas pelos tamborins, cabendo ao surdo, instrumento das escolas de samba mais próximo dos bumbos e zabumbas do samba rural, a função de marcar os dois tempos do compasso binário, sendo o primeiro fraco e o segundo forte. Outros instrumentos como caixas, pandeiros,

chocalhos e reco-recos, mantiveram a função de preencher os tempos vazios do compasso, executando a subdivisão das semínimas em quatro semicolcheias.

Criador também do tamborim e um dos fundadores da Deixa Falar, Bide argumentava que o surdo favorecia o desfile, em razão da marcação forte. No fim dos anos 30, Bide e Marçal foram contratados como ritmistas pela Rádio Nacional, de modo que os instrumentos do Estácio acabaram chegando à mídia e daí aos estúdios de gravações, que passaram a reproduzir mais fielmente o ambiente sonoro em que o samba acontecia (MOURA, 2004, p. 82).

Na opinião dos “bambas do Estácio”, o surdo, sendo o instrumento maior, mais grave e menos ágil, funcionaria melhor como o “chão” da música, ou seja, como aquele que marca a sua pulsação. Na seção melódica, o correspondente do tamborim se tornou o cavaco e, assim, as sonoridades agudas substituem, do samba rural para o samba estaciano, as sonoridades graves na função de solistas. Ainda de acordo com Moura (*ibid.*), tanto o tamborim como o surdo teriam sido invenção dos mesmos músicos, já que esses instrumentos não apareciam nas rodas de samba anteriores ao seu sucesso na indústria fonográfica. Esses instrumentos se tornaram, a partir de então, indispensáveis em qualquer roda de samba. A incorporação deles e dos padrões rítmicos estacianos pelos partideiros corrobora, portanto, a afirmação de Martinho da Vila de que o partido-alto que se ouve atualmente é carioca.

O que importa de tudo isso é que Geraldo Filme, um defensor da preservação das características que ele considera originais do samba paulista (rural), tenha permitido que seu samba fosse gravado com instrumentação e acompanhamento rítmico considerados cariocas, substituindo os bumbos, violas e sanfonas por tamborins, pandeiros, cavacos e violões de sete cordas, sendo a origem deste último instrumento no samba associada ao choro. Mas, lembremos, o disco de Geraldo foi gravado em 1980, pelo músico Carlinhos Vergueiro, numa década em que já havia no Brasil um mercado fonográfico bastante desenvolvido e cujas exigências musicais já se encontravam padronizadas. A flexibilidade de Geraldo com relação à influência do partido-alto carioca em seu disco pode, no entanto, ser explicada pelo fato de esse gênero de samba fazer referência a um movimento de resistência, na cidade, às transformações do samba na indústria fonográfica e no *show business*, compartilhado pelos músicos cariocas que o reinventaram no Rio de Janeiro e que criaram o movimento de resistência cultural

GRAN Quilombo. A cultura do partido-alto apresenta, ainda, como vimos, diversos elementos em comum com a cultura rural do ‘samba paulista’, os quais se traduzem em certa proximidade musical entre ambos, entre eles, o encontro compromissado somente com o lazer, a prática do improviso, a intimidade entre os integrantes da roda, a festa e a música como mediadora de relações. Lembremos que ambos receberam, ainda, influência do samba rural baiano.

Analisemos os demais sambas de Geraldo que incorporaram uma linguagem de partido-alto:

Canção 26: Eu vou pra lá (Geraldo Filme)

A
Eu vou pra lá
Eu vou pra lá
Ai, como é bom
Paulistano pra gente sambar

A
Eu vou pra lá
Eu vou pra lá
Ai, como é bom
Paulistano pra gente sambar

A
Eu vou pra lá
Eu vou pra lá
Ai, como é bom
Paulistano pra gente sambar

A
Eu vou pra lá
Eu vou pra lá
Ai, como é bom
Paulistano pra gente sambar

A
Eu vou pra lá
Eu vou pra lá
Ai, como é bom
Paulistano pra gente sambar

A
Eu vou pra lá
Eu vou pra lá
Ai, como é bom
Paulistano pra gente sambar

B
Minha escola é Paulistano
Pequenina mas caminha
Camisa da Barra Funda
E Sinhá é nossa madrinha

B
Um sambista de verdade
Faz samba e não pensa em conquista
Sou nascido num terreiro
Em São João da Boa Vista

B
Convidei a minha nega
Se não vem é porque não quer
Eu não troco um bom samba
Pelo amor de uma mulher

B
Eu sou filho de sambista
E por isso vivo assim
Sempre cantando o meu samba
Batendo o meu tamborim

B
Na hora em que eu nasci
Mamãe me jogou na pista
Se cair deitado é padre
Caiu de pé, é sambista

B
A nega ficou zangada
Quase que o pau comeu
Eu brinco com todo mundo
No fim do pagode seu nego é só
teu

Eu vou pra lá eu vou pra lá Ai co-moé bom Pau-lis-ta-no pra gen-te sam-bar mi-nhaes-co-laé Pau-lis-ta no pe-que-ni-na mas ca-mi-nha ca-mi-sa da Bar-ra Fun-da e Si-nhá é nos-sa ma-dri-nha Eu sou fĩ-lho-de sam-bis-tas e por is-so vi-voas-sim sem-pre can-tan-do meu sam-ba ba-ten-do meu tam-bo-rim Um sam-bis-ta de ver-da-de faz sam-bae não pen-sa em con-quis-ta sou nas-ci-do num ter-rei-ro em São João da Bo-a Vis-ta Na ho-raem que eu nas-ci ma-mãe me jo-gou na pis-ta Se ca-ir dei-ta-doé pa-dre ca-iu de pé é sam-bis-ta

A canção 26, também gravada no disco de 1980, aponta para outro elemento provindo da tradição musical urbana: a presença de instrumento de sopro, elemento típico das gafieiras, das bandas militares e dos blocos carnavalescos de rua, dos quais foram posteriormente excluídos, mantendo-se apenas os instrumentos de percussão e alguns poucos instrumentos harmônicos, como cavacos e violões. Mas, enquanto nos sambas rurais esses instrumentos não estiveram presentes, tendo sido relatadas as presenças, somente, de violões, viola caipira, sanfona e percussões, nos sambas que seguiram trajetória no rádio e nos discos, esses instrumentos foram adotados, executando solos e geralmente fazendo as introduções das canções, outro elemento que passa a compor a forma dos sambas gravados. O que notamos na seção rítmica do samba exposto acima é a proeminência do tamborim sobre os demais instrumentos de

percussão, estando o surdo na mera função de marcar os dois tempos do compasso, o que aponta, novamente, para a influência estaciana no disco de Geraldo.

Fraseado do tamborim na canção 26:



Este fraseado remete ao paradigma do Estácio: um ciclo de 2+2+1+2+1+1+2+1+1+1+2 semicolcheias, que por ser sincopada se destaca sobre o surdo – que marca os dois tempos do compasso – e o pandeiro – que executa quatro semicolcheias por tempo. Se recorrermos novamente à transcrição do acompanhamento rítmico da vinheta cantada por Maria Ester (canção 2), observaremos que a função agora exercida pelo tamborim é, no samba rural paulista, exercida pelo bumbo. Essa substituição do instrumento grave pelo agudo na condução do ritmo foi uma das características apontadas por Geraldo Filme para diferenciar o samba rural paulista do samba urbano carioca, associando ele a sonoridade grave ao peso: “Nosso samba era mais pesado, foi ficando mais leve. Mesmo as cidades do interior, como Piracicaba e Taubaté, berços do samba paulista, já moldaram suas escolas nos padrões cariocas” (Geraldo Filme, 1981).

Temos na canção acima predominância das síncopas na articulação rítmica da melodia, a restrição desta a uma única tonalidade maior, a cadência harmônica do tipo I-VI7-IIIm-V7-I e as frases melódicas descendentes que se iniciam em nota mais aguda que aquela que finaliza o verso antecedente, padrão que, como vimos, era predominante na música rural. Quanto à forma, a canção mantém o padrão da quadra tanto na parte A quanto na parte B, forma original do partido-alto.

É interessante notar que esse padrão melódico de versos descendentes, bem como as frases em que há repetição de notas, é uma constante das melodias de Geraldo, criando a sua marca, o que talvez tenha sido percebido pelos ouvintes de sua obra, que a caracterizam, portanto, como um samba rural paulista, já que o conjunto de versos descendentes é também uma constante desse repertório, conforme se pode constatar na tabela 1. Observemos um trecho das canções 1, 16 e 26:

Parte A da canção 1:

Eu e - ra me - ni - no ma - mãe dis - se va - moem - bo - ra vo - cê
vai ser ba - ti - za - do no sam - ba de Pi - ra - po - ra

Parte B da canção 16:

na mor - te de Chi - co Pre - to Hou - ve mui - ta tris -
te - za no ar - rai - á E - le e - ra cum - pa - dre de to -
o - dos não ha - vi - a cri - an - ça pa - gã no lu - gar

Parte A da canção 26:

Eu vou pra lá eu vou pra lá Ai co - mo é bom Pau - lis -
ta - no pra gen - te sam - bar

Os três trechos acima expostos, de canções de Geraldo, são praticamente idênticos, iniciando-se a melodia que acompanha o primeiro verso de cada uma na mesma nota Mi (sendo que a melodia da canção 1 está transposta uma oitava acima da oitava em que foi transposta a melodia da canção 16 e 25), descendo até a nota Dó; o segundo verso na nota Fá (havendo na canção 22 uma passagem pela nota mi), descendo até a nota Ré; encerrando-se o último verso de cada canção no desenho descendente que vai de Mi a Dó. A cadência harmônica que acompanha os três trechos melódicos é também a mesma, seguindo o padrão I-VI7-IIIm-V7-I.

Canção 27: Eu vou mostrar (Geraldo Filme)

A
 Eu vou mostrar
 Eu vou mostrar
 Que o povo paulista
 Também sabe sambar

A
 Eu vou mostrar
 Eu vou mostrar
 Que o povo paulista
 Também sabe sambar

B
 Eu sou paulista
 Gosto de samba
 Na Barra Funda
 Também tem gente bamba
 Samos paulistas
 E sambamos pra cachorro
 Pra ser sambista
 Não precisa ser do morro

C A7 Dm

Eu vou mos - trar eu vou mos - trar

G7 C 1. G7

5 queo po-vo pau-lis - ta tam-bém sa - be sam - bar Eu vou mos-trar

2. C G7 C A7

10 eu sou pau - lis - ta gos-to de sam - ba na bar-ra fun -

Dm G7 C C7 F

15 - da tam-bém tem gen-tebam - ba So-mos pau-lis - tas e sam-ba -

G7 C A7 Dm G7

20 - mos pra cachor - ro pra ser sam-bis - ta não pre - ci-sa ser domor -

C G7

25 - - ro

A canção 27, gravada por Geraldo no Programa Ensaio, em 1982, é também um partido-alto com características que, como vimos, são atribuídas, por sambistas e pesquisadores, às inovações estacianas, sendo o surdo responsável pela marcação dos dois tempos do compasso, executando, desta vez, o pandeiro a frase sincopada de dezesseis semicolcheias na parte A, exercendo, na parte B, a simples função de preenchimento dos tempos vazios do compasso. Essa mudança de condução rítmica pelo pandeiro da parte A para a parte B, que também é feita na canção 25, é outro padrão comum no acompanhamento de sambas que seguem o modelo do partido-alto, opondo refrão e solo. No que diz respeito à melodia, esta se mantém maior e sem modulações, fugindo, nesse caso, do padrão descendente, além de manter, como nas demais interpretações de Geraldo, a predominância de síncopas na articulação rítmica.

Canção 28: Vou sambar n'outro lugar (Geraldo Filme)

A
Fiquei sem o terreiro da escola
Já não posso mais sambar

A
Sambista sem o Largo da Banana
A Barra Funda vai parar

B
Surgiu um viaduto
É progresso
Eu não posso
Protestar
Adeus,
Berço do samba
Eu vou-me embora
Vou sambar
N'outro lugar

C/E F C/E

Fi - quei sem o ter - rei - ro da es - co - la
Sam - bis - tas sem o Lar - go da Ba - na - na a

5 A7(b13) Dm7 G7 C G7_{1.}

já não pos - so mais sam - bar
Bar - ra Fun - da vai pa - rar

10 C7_{2.} F

Sur - giu um vi - a - du - to é pro - gres - so

14 G7 C C7 F

Eu não pos - so pro - tes - tar A - deus

20 C A7 Dm

ber - ço do sam - ba Eu vou meem - bo - ra vou sam - bar

24 G7 C

— nou - tro lu - gar

O samba acima foi analisado a partir da gravação feita por Geraldo no fonograma “Plínio Marcos em Prosa e Samba: Nas Quebradas do Mundaréu” (1974). Apesar de não possuir a forma típica do partido-alto, que consiste num refrão fixo, sempre repetido por coro, e na quadra, a canção 27 é executada em andamento bastante lento, recupera o *tresillo* como padrão de acompanhamento e mantém o padrão harmônico, na parte A, I-IV-I e sua variante I-VI7-IIIm-V7-I, remetendo a este gênero de samba. A melodia apresenta uma predominância de frases com repetição de nota e de desenhos descendentes remetendo, novamente, à marca de Geraldo Filme.

Canção 29: Mulher de malandro (Geraldo Filme)

A
 Meu bem,
 Eu vou-me embora
 Não fique triste,
 Mulher de malandro
 Não chora

A
 Meu bem,
 Eu vou-me embora
 Não fique triste,
 Mulher de malandro
 Não chora

A
 Meu bem,
 Eu vou-me embora
 Não fique triste,
 Mulher de malandro
 Não chora

A
 Meu bem,
 Eu vou-me embora
 Não fique triste,
 Mulher de malandro
 Não chora

A
 Meu bem,
 Eu vou-me embora
 Não fique triste,
 Mulher de malandro
 Não chora

A
 Meu bem,
 Eu vou-me embora
 Não fique triste,
 Mulher de malandro
 Não chora

B
 Eu fiz de tudo
 Para ser bom operário
 Veio a crise financeira
 Eu perdi o meu trabalho

B
 Dê um beijo nos negrinhos
 Vou ganhar o nosso pão
 Carregar algumas malas
 Lá na porta da estação

B
 Hoje vou jogar no bicho
 Minha jura quebrarei
 Quero ver se aumento um pouco
 Sobre aquele que eu ganhei

B
 Vou com o sol
 Volto com a luz da lua
 Oh meu bem não fique triste
 Dinheiro se ganha na rua

B
 Engraxar sapato e bota
 Carregar cesto na feira
 Alugar uma casaca
 Ser garçom de gafeira

B
 Oh meu bem não tenha medo
 Pois o jogo não dá nada
 Para tudo tem um jeito
 A polícia é camarada

Meu bem eu vou - meem - bo - ra não fi - que tris -
 - te mu-lher de ma - lan-dro - não cho - ra Meu bem eu vou - meem-bo - ra
 não fi - que tris - te mu-lher de ma - lan - dro não cho - ra Eu fiz - de tu -
 - do pa-ra ser bom o - pe - rá - rio vei-oa cri - se fi - nan - cei - ra eu per -
 di o meu tra-ba - lho vou com o sol - - vol-to com a luz - da lu - a ó meu
 bem não fi - que tris - te di-nhei-ro se ga - nha - na ru - a

A canção 29 foi também gravada no álbum de 1980, possuindo, portanto, os mesmos elementos já citados ao longo deste capítulo, atribuídos ao samba urbano carioca no que concerne ao arranjo e à instrumentação e, ainda, às estruturas já citadas do partido-alto, como a quadra. A temática da malandragem é outro ponto de encontro entre os sambas de ambas as cidades.

Para finalizarmos o capítulo, vejamos o que seria para Geraldo a tradição do samba, aquela que ele dizia existir no Bexiga ainda na década de 1980, quando assume oficialmente a Vai-Vai como sua escola de samba, homenageada na canção que se segue:

Canção 30: Tradição (Geraldo Filme)

A
Quem nunca viu
o samba amanhecer
Vai no Bexiga pra ver
Vai no Bexiga pra ver

A
Quem nunca viu
o samba amanhecer
Vai no Bexiga pra ver
Vai no Bexiga pra ver

B
O samba não levanta mais poeira
Asfalto hoje cobriu o nosso chão
Lembrança eu tenho da Saracura
Saudade tenho do nosso cordão

B
Bexiga hoje é só arranha céu
E não se vê mais a luz da lua
Mas o Vai-Vai está firme no pedaço
É tradição e o samba continua

quem nunca viu o samba-amanhece - er vai no Be xi ga pra ver
 vai no Be xi ga pra ver o sam ba não levan ta mais poei ra as fal
 to- hoje cobriu o nosso chão lembran ça eu tenho da Saracu ra sauda
 de te nho do nosso cordão Be xi ga ho je-é só a rra nha céu
 e nã - ão se vê mais a luz da lu a mas o Vai Vai es tá
 firme no pe da ço é tra di ção e o samba con ti nu a

A canção, registrada no mesmo álbum já citado, adotou igualmente os padrões do partido-alto carioca, entre eles a forma, a condução rítmica e a instrumentação, na qual prevalece a sonoridade aguda do tamborim e do cavaco. Nessa gravação, a parte A se opõe à parte B pela frase executada pelo baixo do violão de sete cordas na primeira, desaparecendo na segunda.

Desse modo, o que se percebe em todas as gravações das músicas de Geraldo expostas no presente capítulo é a oposição, reforçada pelos arranjos, entre parte A e parte B, que destaca a oposição entre refrão – a parte fixa da canção, que é sempre repetida por coro, onde entram as vozes femininas e que remete, portanto, à participação coletiva promovida pelas antigas rodas – e a segunda parte – aquela que visa ressaltar o solista: “o que hoje, no alvorecer do século XXI, se conhece como partido-alto é a vasta gama de sambas apoiados num estribilho e com segunda, terceira e quarta parte soladas, desenvolvendo o tema proposto na letra” (LOPES, 2008, p. 189). Essa oposição pode ser interpretada como uma mudança do samba de uma música cíclica e repetitiva – lembremos os sambas-de-bumbo – para uma música que se desenvolve tal qual uma

narrativa. Essa é, no entanto, ainda muito pouco desenvolvida no partido-alto, já que há a manutenção das quadras na parte B, reiterando a letra o tema proposto pelo refrão, não desenvolvendo uma cronologia e podendo a letra do primeiro B ser trocada pelo do segundo sem que se altere o sentido da canção. Isso pode ser verificado, por exemplo, na canção 25, na qual todos os versos que compõem as partes B tratam do tema do racismo e podem ser invertidos.

O que se conclui do presente capítulo é que o partido-alto, improvisado ou desenvolvido enquanto um gênero de samba, representa um estilo que é visto pelos sambistas, do Rio de Janeiro e de São Paulo, como mais tradicional do que outros gêneros que serão expostos no próximo capítulo. A sua influência nas composições de Geraldo, cujos elementos foram reforçados, em seu disco, pelos arranjos, estando presente em quatro das doze canções que ele gravou no mesmo, dá conteúdo à ideia, daqueles que narraram a sua trajetória, de sua obra enquanto depositária das mais antigas tradições do samba, que opõem os sambistas de berço aos intérpretes de samba, representados pelos cantores que fizeram carreira no rádio, discos e, posteriormente, na televisão. Nas palavras dos próprios sambistas:

Sempre acho que o sambista não é só cantar samba, o sambista tem que enfeitar, tem que retratar o que faz o sambista do povo, o que faz no morro¹³⁶. Por exemplo, aqui tá gostoso, nós estamos aqui no regional como se estivéssemos num botequim, num boteco. É assim que nascem os grandes sambas, numa mesa de bar, numa mesa de boteco, na autenticidade (Germano Mathias, 2000).

Entre a meninada, poucos sambistas são versadores. Isso é culpa nossa porque a gente parou de fazer, de cultivar. Mesmo nas escolas de samba, nas rodas, só se cantam as paradas de sucesso. No samba era assim, a gente chegava numa roda e, quando via, o dia clareava, o pessoal só versando. Então um dia era ‘vamos versar sobre a água’, só podia falar da água. Quem não versasse não podia entrar. Se você não versava, você dançava. Eles faziam uma fileira com garrafas de cerveja e você tinha que dançar trançando as garrafas e você tinha que pagar uma cerveja pra cada garrafa derrubada, se você derrubasse muitas não podia mais entrar. Então, pra entrar no samba era

¹³⁶ A referência ao morro diz respeito a uma crença de que o samba seria um gênero musical carioca.

muito difícil. Hoje em dia só tem sambeiro, neguinho pega um tantan¹³⁷ e fala que é sambista (Fernando Penteado, 2013).

Geraldo partilhava da mesma opinião ao afirmar que ser sambista não era saber tocar samba, não se identificando ele próprio como músico, mas como sambista, nascido em casa de, batizado em terreiro e criado nas rodas de bamba.

¹³⁷

Instrumento de percussão utilizado nas rodas de samba.

Capítulo 7: Antes era assim...

O samba era assim: *tan tantan tan tantan*. Não dava... Aí, a gente começou a fazer um samba assim: *bum bum paticumbumprugurundum*¹³⁸.

A fala de Ismael Silva, um dos sambistas do Estácio, ilustra o nascimento de um novo padrão rítmico de acompanhamento do samba, ocorrido neste bairro no início do século XX, e propagado pelos meios de comunicação de massa – na época, discos e rádio – e escolas de samba, nomeado por Sandroni (2001) como Paradigma do Estácio. Se considerarmos cada agrupamento de sílabas que formam as onomatopeias expostas acima como um tempo do compasso binário, incluindo os espaços, veremos que a primeira frase possui uma articulação do tipo 4+2+2 semicolcheias, resultando em oito e num fraseado que não é sincopado; já a segunda possui uma articulação do tipo 4+4+1+1+1+1+1+1+1+1 semicolcheias, que resulta em dezesseis e que é sincopada devido ao revezamento entre articulações pares e ímpares. Ismael Silva considerava sua canção “Se você jurar” (canção 32) um samba, em virtude da adoção deste novo padrão rítmico de acompanhamento, enquanto a canção “Pelo telefone” (canção 31) (que representava a música feita na casa da Tia Ciata e na Praça Onze) era considerada por ele um maxixe; visão de que discorda Donga, sambista que frequentava a Casa da Tia Ciata, afirmando ser “Pelo telefone” um samba, o primeiro gravado. Ou seja, passa a haver no Rio de Janeiro, no período mencionado, uma disputa pelo direito de uso do termo samba, que até então se referia a qualquer festa com batuque dos negros. Analisemos ambas as canções:

Canção 31: Pelo telefone (Donga/ Mauro de Almeida)

A
O chefe da folia pelo telefone
Mandou me avisar
Que com alegria não se questione
Para se brincar

¹³⁸ Ismael Silva, sambista carioca do bairro do Estácio, em entrevista ao pesquisador Sérgio Cabral (In: SANDRONI, 2001, p.218).

B (2x)

Ai, ai, ai

É deixar mágoas pra trás, ó rapaz

Ai, ai, ai

Fica triste se és capaz e verás

C

Tomara que tu apanhe

Pra não tornar fazer isso

Tirar amores dos outros

Depois fazer teu feitiço

D

Ai, se a rolinha, [Sinhô, Sinhô]

Se embarçou, Sinhô, Sinhô

É que a avezinha, Sinhô, Sinhô

Nunca sambou, Sinhô, Sinhô

Porque este samba, Sinhô, Sinhô

De arrepiar, Sinhô, Sinhô

Põe perna bamba, Sinhô, Sinhô

Mas faz gozar, Sinhô, Sinhô

C A7
o che-fe da fo-li-a pe-lo te-le-fo-ne man-dou mea-vi-sar

4 Dm G G7
que com a-le-gri-a não se ques-ti-o-ne pa-ra se brin-car

8 C G7 C A7
ai ai ai é dei-xar má-goas pra trás

12 Dm G G7
ó ra-paz ai ai ai fi-ca tris-te seés ca-paz

16 C
e ve-rás

Ostinatos rítmicos do acompanhamento:

Violão:



Clarinete:



Analisamos a gravação feita por Baiano, pela Casa Edison, em 1917. Temos, na articulação rítmica da melodia, grupos de quatro semicolcheias, semínimas, grupos de 'colcheia + duas semicolcheias' e síncopas, que embora sejam predominantes sobre as demais figuras, são em número proporcionalmente menores quando comparadas aos sambas de Geraldo que ele mesmo interpretou (ver tabelas 1, 2 e 3). Essa presença de muitos grupos de quatro semicolcheias faz com que ela não seja tão diferente dos gêneros de música rural analisados no quinto capítulo. No que diz respeito à melodia, temos a restrição a uma tonalidade maior, sem nenhuma modulação. Quanto à estrutura harmônica, temos novamente a cadência I-VI7-IIIm-V7-I. Sua forma mantém o padrão da quadra nas três primeiras partes, alongando-se somente na última, remetendo à forma do samba rural e do partido-alto, embora seja um samba de origem urbana. Todas essas semelhanças dão conteúdo à afirmação de Ismael Silvas de que a canção não seria um samba já que, lembremos, o termo passa a fazer referência, a partir da década de 1920, à música urbana que teve origem no Estácio.

Em relação à execução e ao arranjo, temos um andamento bastante lento, uma introdução e um interlúdio (entre a parte B e C) executados por violão e clarinete. A ausência de instrumentos de percussão pode estar relacionada à falta de tecnologia, na época, para gravar este tipo de instrumento. O acompanhamento executa o *tresillo*, o “antes era assim” do depoimento de Ismael Silva, que seria relacionado, por ele e outros músicos, a um gênero urbano que ficou conhecido como maxixe.

Vamos agora ao samba de Ismael:

Canção 32: Se você jurar (Ismael Silva/ Francisco Alves/ Nilton Bastos¹³⁹)

A (2X)

Se você jurar
Que me tem amor
Eu posso me regenerar
Mas se é para fingir, mulher
A orgia assim não vou deixar

B

Muito tenho sofrido
Por minha lealdade
Agora estou sabido
Não vou atrás de amizade
A minha vida é boa
Não tenho em quem pensar
Por uma coisa à toa
Não vou me regenerar

A (2X)

Se você jurar
Que me tem amor
Eu posso me regenerar
Mas se é para fingir, mulher
A orgia assim não vou deixar

B

A mulher é um jogo
Difícil de acertar
E o homem como um bobo
Não se cansa de jogar
O que eu posso fazer
É se você jurar
Arriscar e perder
Ou desta vez então ganhar

¹³⁹ De acordo com o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira: “No final da década de 1920, Francisco Alves manifestou a Ismael Silva o desejo de gravar suas músicas, com a condição de que seu nome constasse nos créditos como co-autor. Ismael então impôs que o nome de Nilton Bastos, seu parceiro habitual, também fosse incluído. Esse episódio deu margem a que a autoria de diversos sambas assinados pelos três causasse polêmica. Entre esses, o antológico "Se você jurar", sucesso no carnaval de 1931 com a interpretação de Francisco Alves e Mário Reis na Odeon”. Fonte: <http://www.dicionariompb.com.br/nilton-bastos/dados-artisticos> (20/12/2013).

G7 C % % C7 F
 Se vo-cê ju- rar que me tem a- mor eu pos-so
 7 % E7 % Dm % %
 me re-ge- ne- rar mas se é pa- ra fin- gir mu-lher
 13 % Am E7 # Am
 a or- gi- a as-sim não vou dei- xar mui-
 17 % % % E7
 to te- nho so- fri- do por mi- nha le- al- da- de a- go-
 21 % % % Am
 raes-tou sa- bi- do não vou a- trás dea mi- za- de a
 25 A A7 % Dm
 mi- nha vi- daé bo- a não te- nhoem quempen-sar por
 29 % Am E7 Am
 u- ma coi saà- to- a não vou me re- ge- ne- rar

Analisamos a gravação feita por Francisco Alves e Mário Reis em 1931, ou seja, versão antológica da música, já que eram estes os cantores mais famosos, juntamente com Carmen Miranda, na Era do Rádio, que na referida década se encontrava em seu auge. A primeira mudança que observamos nesta canção, em relação a Pelo telefone, é a forma, já que a última é composta de quatro partes onde não há, de uma para outra, nenhuma mudança de tonalidade ou de acompanhamento harmônico, e por isso não a expusemos inteira na partitura. “Se você jurar”, por sua vez, é composta de somente duas partes, havendo modulação de uma para a outra. Pela primeira vez nesta musicologia estamos expondo uma canção onde ocorre modulação: ela se inicia em Dó maior e muda, no final da parte A – em “regenerar” – para Lá menor, mantendo-se nesta tonalidade até o final da parte B. Ou seja, se até o presente momento as canções opunham suas partes A e B pela saída do coro, pela não-repetição da segunda parte e

pela oposição entre um refrão fixo e uma parte B com letra que varia, nesta canção a oposição é reforçada pela mudança da tonalidade maior para sua relativa menor. Essa mudança pode ser verificada na palavra “regenerar” pelo uso do sol sustenido (#), que é a sensível¹⁴⁰ de Lá menor (Am). No que diz respeito à articulação rítmica da melodia, temos uma predominância absoluta de síncopas não havendo, ao contrário do que ocorre na canção 31, nenhum grupo de quatro semicolcheias. Em relação ao arranjo e à execução, o andamento é mais acelerado, em comparação com a canção 31 e os sambas expostos no capítulo anterior, e a instrumentação é formada por violão, cavaco, sopros e, pelo que pude perceber, surdo e pandeiro, o primeiro marcando os dois tempos do compasso e o segundo preenchendo os espaços vazios com semicolcheias acentuadas de maneira sincopada, remetendo, no entanto, ainda, ao *tresillo*, já que executa uma articulação do tipo 1+2+1+1+2+1 semicolcheias. Assim, com relação à estrutura rítmica de ambas as canções que foram comparadas entre si por Donga e Ismael Silva na polêmica acerca do que seria o samba, temos uma mudança somente no que diz respeito ao andamento e à articulação rítmica da melodia.

Voltemos a Geraldo Filme:

Canção 33: Último sambista (Geraldo Filme)

A

Adeus,
Tá chegando a hora
Acabou o samba,
Adeus, Barra Funda,
Eu vou-me embora
(2 vezes)

B

Veio o progresso
Fez do bairro uma cidade
Levou a nossa alegria
Também a simplicidade
Levo saudades lá do Largo da Banana
Onde nós fazia samba
Todas as noites da semana
Deixo este samba
Que eu fiz com muito carinho
Levo no peito a saudade
Nas mãos do meu cavaquinho
Adeus, Barra Funda

¹⁴⁰ Chamamos de sensível a sétima maior em uma tonalidade menor, grau proveniente da escala menor harmônica e que tem a função de produzir uma sensação de tensão, que será desfeita pela tônica.

G7 C G7 C A7 Dm
 A deus tá che-gan-doa ho-ra a-ca-bou o sam-baa-deus Bar-ra
 7 G7 C C7 F G7 C
 Fun-daeu vou meem-bo-ra Vei-oo pro-gres-so fez do bair-rou-ma ci-da- de le-vou
 13 A7 Dm G7 Gm C#dim F
 a nos- saa-le-gri- a tam-bém a sim-pli-ci-da- de le- vo sau-da - de lá do Lar
 19 G7 C A7 Dm % G7
 go da Ba-na- na on-de nós fa-zi-a sam -ba to-das noi te da se-ma- a -na
 25 C7 F G7 C A7 Dm
 Dei-xoes-te sam- ba queeu fiz com mui-to ca-ri-nho le-vo no pei-toa sau-da de nas mãos
 31 G7 C
 do meu ca va qui nho

Nesta canção, cuja gravação analisada foi feita por Germano Mathias no álbum “História do Samba Paulista” (1999), não tendo encontrado eu nenhuma gravação feita por Geraldo, encontramos algumas inovações melódico-harmônicas: apesar de não haver modulação da parte A para a parte B, como no samba de Ismael, há uma passagem da canção em que ela escapa à tonalidade maior e à cadência I-VI7-IIIm-V7-I, em que se iniciou: trata-se do trecho “também a simplicidade”, onde aparece um acorde de Gm (IVm) seguido de um C#dim (bIIIdim), usando-se um dó sustenido na melodia. Ou seja, esse samba de Geraldo apresenta novos elementos com relação aos anteriormente analisados. Quanto à articulação rítmica da melodia, vemos a predominância de síncopas, o que não difere das interpretações feitas por ele mesmo da maior parte de suas canções. Sua marca se mantém, ainda, na predominância de frases melódicas com notas repetidas, como se pode observar em “veio o progresso” (repetição da nota sol), “fez do bairro uma cidade” (sol e fá alternados), “levou a nossa alegria” (notas mi e fá alternadas) e “levo saudade lá do Largo” (dó e ré alternados). Quanto à execução, percebemos a adoção da instrumentação e do andamento – próximo ao da gravação de “Se você jurar” – que se consolidou nas gravações de samba a partir da

década de 1930: violão, cavaco (solista), surdo fazendo a marcação dos dois tempos do compasso binário, pandeiro fazendo o preenchimento dos tempos vazios de maneira sincopada e cuíca (que tem papel equivalente ao do tamborim) executando frases sincopadas de dois compassos (paradigma do Estácio). Essas características da gravação estão de acordo com o descompromisso de Germano Mathias, conforme expusemos no quarto capítulo, com o ‘samba paulista’ e podem estar presentes no álbum especificado pelo fato de ele narrar a trajetória do ‘samba paulista’, chegando à fase em que ele incorpora diversas estruturas musicais consolidadas no Rio de Janeiro e propagadas pelos meios de comunicação de massa, processo ao qual não escapou sequer Geraldo Filme que, ao contrário de Germano, tinha um compromisso com o ‘samba paulista’.

Canção 34: São Paulo menino grande (Geraldo Filme)

A

São Paulo, menino grande
Cresceu, não pode mais parar
No 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, senhor
Pipoca, pamonha e quentão'

B

Lembrar, deixa-me lembrar
Lalaiá lalaiá laiá

A

Agora, que o menino cresceu
Perdeu sua simplicidade
Não quer mais o seu amor perfeito
E o cravo vermelho, seu amigo do terreiro
São Paulo de Anchieta
E de João Ramalho
Onde estão teus poemas
A sua garoa, cadê seu orvalho?

B

Lembrar, deixa-me lembrar
Lalaiá lalaiá laiá

C A7 Dm G G7
 São Pau-lo me-ni- no gran- de cres-ceu não po- de mais
 8 C C#m dim Dm G
 pa-rar no Pá- tio do Co-lé- gio quee-le viu nas-cer um ve- lho i-pê
 15 G7 C A7 Dm
 pa- re- ce cho-rar nao ve- jo a su- a mãe pre-
 21 E7 A7 Dm G7
 ta na ru- a com seu pre-gão ca-fé - zi- nho quen-ti-
 28 C A7 Ab7 G7 Cm G7 Cm
 nho se- nhor pí- po- ca pa-mo- nhae quen-tão lem- brar
 35 G7 Cm D7 G7 Cm
 dei- xa-me lem-brar la la iá la lai á lai á

A canção acima exposta foi também gravada por Geraldo no disco de 1980. Ela se inicia com uma introdução executada por clarinete, cavaco, violão e tamborim, o que aproxima seu disco, ressaltamos novamente, dos padrões, de origem carioca, já propagados pela indústria fonográfica, de gravação de sambas. Na articulação rítmica da melodia há, novamente, a predominância de síncopas. No entanto, encontramos inovações em sua harmonia e em sua melodia, entre elas, a modulação da parte A para a parte B (Dó maior para Dó menor). Ainda encontramos nesta canção um C#m7dim – Dó sustenido diminuto – fazendo a passagem de um C (Dó) para um Dm (Ré menor). Este acorde exerce exatamente a mesma função do acorde A7 (VI7), apresentando-se, portanto, como uma releitura, feita pelo arranjador, da progressão I-VI7-IIIm-V7-I. O verso “não pode mais parar” é iniciado por um dó sustenido (#), que se caracteriza por uma relação de tensão com o acorde que o acompanha – G7 –, já que não pertence a ele e nem à tonalidade de Dó maior, dando um colorido na melodia maior. Este tipo de “tensão” harmônica seguida do relaxamento – ou repouso –, que neste trecho é exercido pela nota ré – quinto grau do acorde de G7 – é típico da música tonal: “a música tonal

produz a impressão de um movimento progressivo, de um caminhar que vai evoluindo para novas regiões, onde cada tensão (continuamente repostas) se constrói buscando o horizonte de sua resolução” (WISNIK, 1989, p. 114). Nesse sentido, do caminho rumo a uma “resolução”, Wisnik (*id.*, *ibid.*) classifica o discurso tonal como “progressivo” e “narrativo”, em oposição ao discurso modal que, como vimos, é circular e reiterativo.

Outra inovação melódica que aparece na canção 34 é a presença de saltos melódicos grandes: temos um intervalo de sexta maior iniciando a melodia do A e na passagem de “chorar” para “não vejo”, um trítone na passagem de “preta” para “na rua” e uma oitava em “lembrar”. A presença destes intervalos melódicos grandes na canção de Geraldo contraria a opinião de Osvaldinho da Cuíca de que suas melodias não teriam “altos e baixos” e de que seriam, portanto, “muito lineares”. Porém, ainda são maioria as suas canções com estas características, predominando a repetição de notas e os intervalos de menor extensão (segundas e terças), o que faz necessário que analisemos mais canções, se desejarmos contrariar a opinião de Osvaldinho, que sobre o último samba exposto afirmou:

“São Paulo menino grande” é lindo, mas se você cantar ninguém presta atenção, porque os ouvintes querem música de solavanco, música pra dançar, pra pular. Essa música não ganhou o destaque que o Caetano ganhou com Sampa, ou o Paulo Vanzolini com Ronda, mas ela tem a mesma importância ou maior, ela historicamente é mais bem feita, isso era muito notório nele e nas músicas dele, o que não foi muito explorado porque as músicas não eram muito comerciais (Osvaldinho da Cuíca, 2013).

Ou seja, mais uma vez, em sua opinião, a música de Geraldo, poeticamente profunda, não teria uma melodia tão atraente para o gosto musical comum.

Canção 35: Vamos balançar (Geraldo Filme)

A (2x)

Vamos balançar

Quem é que não vem?

É nova bossa o balanço

É gostoso, não falte ninguém

B

Eu sou do tempo do samba de breque
 Brinquei muito samba de roda
 E nas madrugadas o samba-canção
 Agora que a mocidade lançou nova bossa
 Entrei no balanço, gostei do balanço
 Que balanço bom

Am Dm G
 va- mos ba- lan- çar quem é que não

4 Em A Dm
 vem é no- va bos- sao ba- lan- çoé gos-

7 E7 Am Gm
 to- so não fal- te nin- guém eu sou do

11 A7 Dm
 tem- po do sam- ba de bre- que brin- quei

14 G G7 C
 mui- to sam- ba de ro- da e nas ma- dru- ga- das o sam- ba can-

17 A7
 ção a- go- ra que a mo- ci- da- de lan- çou no- va

20 Dm C
 bos- sa en- trei no ba- lan- ço gos- tei do ba-

23 E7 Am
 lan- ço que ba- lan- ço bom

Esta música, gravada também por Geraldo no disco de 1980, foi composta na tonalidade de Lá menor (Am), sendo a primeira analisada, até o presente momento, que não faz uso de tonalidades maiores, característica dos sambas-de-bumbo e do partido-alto. Apesar de ter sido gravada no disco de 1980, fazendo uso de instrumentos de sopro e de outros elementos que a afastam dos sambas rurais, ela remete a esta tradição ao

fazer uso do *tresillo* na parte A, em que o paradigma negro e rural é executado por violão, cavaco e percussão, opondo-se ritmicamente à parte B, na qual o surdo marca os dois tempos do compasso e os demais instrumentos preenchem com semicolcheias e frases sincopadas os tempos vazios. Com relação à harmonia, esta canção, adotando os parâmetros da música tonal, desloca seu centro tonal do Lá menor (Am) para o Ré menor (Dm) na parte B, em “eu sou do tempo do samba de breque”, e para Dó maior (C) em “dancei muito samba de roda e nas madrugadas o samba-canção”, retornando para Ré menor (Dm) em “e agora que a mocidade lançou nova bossa” e finalmente regressando à sua tonalidade original no verso final.

Canção 36: Reencarnação (Geraldo Filme)

A

Pai, criador do universo
Quero lhe pedir perdão
Pelos erros cometidos
Espero não chamar seu nome em vão
A gente aqui na Terra erra
Muitas vezes sem razão
[Peço ao criador
Quero voltar na reencarnação] (2x)

A¹⁴¹

Sei que vou subir
Meu pensamento está na descida
Espero que um bom samba me devolva
Tudo de bom que tenho nessa vida
O som do surdo e o atabaque
Sentir meu corpo tremer
Tomar à benção à mãe Rosa
Pedrinho a me proteger
E as crianças me chamando de tio Gê

B (2x)

Eu quero ser sambista
Ao renascer de novo
Pra cantar a alegria e desventura de meu povo

¹⁴¹ Chamei a segunda parte da canção de A' porque ela se inicia com a mesma melodia de A e o mesmo tamanho, apresentando somente pequenas variações no final.

Quero ter muitos amigos
 Como tenho atualmente
 Cantar samba na avenida e nascer negro novamente

C

Pai cri-a-dor do u-ni-ver-so que-

5 C#dim Dm

ro lhe pe-dir per-dão pe-los

10 G G7

er-ros co-me-ti-dos es-pe-ro não cha-mar seu no-

15 C G7 C

meem vão a gen-tea-qui na Ter-ra er-ra

20 C7 F

mui-tas ve-zes sem ra-zão

25 F G7 C A7 Dm

pe-çoao cri-a-dor que-ro vol-tar na re-en

30 1. G7 C C7 2. G7 C

car-na-ção

Neste samba, gravado no mesmo disco já citado, encontramos, novamente, a presença de intervalos melódicos grandes: uma sexta maior na passagem de “universo” para “quero”, uma oitava na passagem de “perdão” para “pelos” e, novamente, a presença de um trítone na passagem de “cometidos” para “espero”. Na melodia que acompanha o verso “quero lhe pedir perdão”, vemos novamente o dó sustenido diminuto (C#dim) substituindo o lá dominante (A7), mantendo-se, portanto, o padrão harmônico I-VI7-IIIm-V7-I, não havendo também modulações, nem mesmo da parte A para a parte B, e por isso a segunda não foi transcrita aqui. Na articulação rítmica da melodia predominam síncopas. Há, ainda, como nas canções 1 e 16, e em concordância com a afirmação de Osvaldinho de que na música de Geraldo a palavra estaria à frente da música, uma irregularidade métrica, tendo o segundo A, que chamei de A', sofrido variações métricas, melódicas e rítmicas para poder se ajustar à letra. Ainda em relação

à sua forma, não temos nesta canção, nem a forma típica do partido-alto de duas partes com métricas iguais, e nem a forma estaciana de duas partes contendo B o dobro de tamanho de A, mas uma forma A-A'-B, onde B (o refrão) é menor que A, mas não tem a metade do tamanho. Na gravação, temos uma introdução com melodia de trombone, acompanhada por cavaco, violão de sete cordas (que faz contracanto na parte A), tamborins e pandeiro. O andamento é também próximo ao do samba estaciano. Este alongamento da letra – se compararmos a parte B das demais canções com a parte A desta, que nesta canção exerce a função de segunda parte – e a aparição de intervalos melódicos grandes é compatível com seus sambas-enredos, escritos para os desfiles das escolas de samba para as quais atuou como compositor, conforme veremos a seguir.

O samba-enredo, de acordo com Osvaldinho da Cuíca (2013), se difere do samba de terreiro e do samba de quadra – aqueles que são mostrados, respectivamente, nas rodas realizadas nos quintais das casas dos sambistas e nos encontros entre compositores na quadra da escola de samba – por narrar uma história de maneira detalhada, o que resulta em letras bastante extensas e cronológicas, ou seja, com início, meio e fim, exercício de composição que requer pesquisa. Esta forma remete a duas canções de Geraldo expostas no primeiro capítulo da musicologia: “Batuque de Pirapora” (canção 1) e “A morte de Chico Preto” (canção 16).

Assim, com o objetivo de acompanhar o desenvolvimento dos desfiles carnavalescos, compostos por diversas alas que visam ilustrar a narrativa proposta, a forma do samba-enredo rompe com os refrãos curtos e repetitivos voltados para a dança em roda e para o improviso. Vejo, no samba de Geraldo exposto acima, uma influência do samba-enredo em sua forma e em seu andamento, embora melodia e harmonia guardem resquícios de seus sambas rurais. Como vimos, no partido-alto os versos improvisados tratam do tema proposto pelo refrão sem, no entanto, se constituírem, necessariamente, em narrativas cronológicas, o que pode ser visto nas canções de Geraldo tratadas no capítulo anterior (canções 25, 26, 27, 28, 29 e 30). Nessas canções, a permutação de uma parte B por outra, alterando-se a ordem em que são cantadas as canções, não modificaria o sentido da letra, o que não ocorre na canção acima (canção 36), que se inicia com um pedido de perdão (parte A), desenvolvendo-se para o tema da reencarnação (partes A' e B). Além disso, as segundas-partes dos partidos-altos se restringiam a uma quadra, e esse foi outro quesito que Osvaldinho utilizou para diferenciar samba-enredo de samba-de-terreiro e samba-de-quadra. Sobre isso, ele afirmou, também, que os paulistas, até a década de 1970, não sabiam fazer sambas-

enredos, desfilando suas escolas ao acompanhamento do que ele chamou de sambas-tema, entre os quais ele usa como exemplo, no disco “História do samba paulista”, o samba “Rei café” (canção 40), de Geraldo Filme e B. Lobo, cantado pelo próprio Osvaldinho, apontando, novamente, para uma influência maior, entre os compositores de sua cidade, do samba rural.

Acompanhando o alongamento da letra, temos uma evolução da melodia, que se torna menos repetitiva e engloba intervalos melódicos mais variados, o que está igualmente presente no samba acima exposto. Essas características aparecem em outra canção de Geraldo gravada no disco de 1980:

Canção 37: Garoto de pobre (Geraldo Filme)

A

Garoto de pobre só pode estudar em escola de samba
Ou fica pelas ruas, jogado ao léu
Implorando a bondade dos homens
Aguardando a justiça do céu
Seu lápis é sua baqueta
Que bate o seu tamborim
Ninguém olha este coitado, senhor qual será o seu fim?

B

Na escola de samba da vila
É onde ele vai estudar
Ensaia o ano inteiro
Tem provas no carnaval
Ele desce dos morros
Ele vem das vilas
E chega à cidade
Alegra os turistas
Recebe os aplausos da sociedade
Se criar novos passos, criar nova ginga
Ou compor um samba
Está aprovado, recebe o garoto diploma de bamba
Na escola de samba aprende a rir
Aprende a sofrer, aprende a sambar
Mas não sabe ler, doutor
Seu destino qual será?

Ga-ro-to de po-bre-só po-dees-tu-dar em es-co-la de sam- ba ou fi-ca pe-

6 las ru- as jo-ga- do ao léu im- plo-ran- doa bon-da- de dos ho- mens

13 a- guar-dan- doa jus-ti- ça do céu seu lá- pis é su-a ba-

19 que- ta que ba- te o seu tam-bo-rim nin-guém o- lha es-se coi- ta-do se-nhor qual se-

24 rá o seu fim naes-co- la de sam-ba da vi-la é on- dee-le

32 vai es- tu- dar en- sai- a o a- noin-tei- ro tem pro-vas

40 no car- na- val e- le des-ce dos mor- ros e- le vem das vi- las e che-gaà ci-da-de

46 a - le-graos tu- ris- tas re- ce- beos a- plau- sos da so- ci- e-

49 F Fm
da - de se cri- ar no-vos pas- sos cri- ar no- va gin-

52 C
ga ou com-por um sam- ba es- tá a- pro- va -

55 D D7 G
do re- ce- beo ga- ro- to di- plo-ma de bam- ba

58 G7
na es- co- la de sam- ba a- pren- dea rir a- pren-dea so-

61 C A7 Dm
frer a- pren-dea cho- rar mas não sa- be ler dou- tor seu des-

64 G7 C
ti- no qual se- rá

Esta música se assemelha ainda mais a uma narrativa, a da trajetória do garoto de pobre – que remete à trajetória do próprio Geraldo – na medida em que nenhuma de suas partes é repetida, não havendo refrão. Em sua melodia vemos, igualmente, outros coloridos, como o uso da escala cromática em “pelas ruas” e no final de “justiça do céu”, e temos, novamente, a presença do acorde de Dó sustenido diminuto (C#dim) fazendo a passagem do Dó (C) para o Ré menor (Dm), e a presença de um Fá menor (Fm), que não faz parte do campo harmônico de Dó maior (C). No que diz respeito à marca de Geraldo Filme, percebemos a presença de frases com muitas notas repetidas: no primeiro verso – “Garoto de pobre só pode estudar em escola de samba” – encontramos a repetição, inicialmente, da nota fá, e depois da nota dó. No final da música, a repetição volta em “ele desce dos morros, ele vem das vilas e chega à cidade”, onde a nota sol é reiterada. A marca de Carlinhos Vergueiro se encontra, novamente, no

arranjo, criando a unidade do disco de Geraldo, fazendo uso de flautas, tamborins, cavacos e da marcação precisa do surdo.

Vejam como as características melódicas e de forma das duas músicas acima se assemelham aos sambas-enredos que Geraldo fez para suas escolas de samba.

Canção 38: Tradições e festas de Pirapora (Geraldo Filme)

A

À margem do lendário Tietê
Uma nova cidade surgiu
De toda parte vinha romaria
Festejar um grande dia
E cantar em seu louvor
Trazemos nesta avenida colorida
Festa do povo e costumes tradicionais
Dar ao povo o que é do povo
O que fazemos neste carnaval

B (2x)

Pirapora ê,
Pirapora ê
Bate o bumbo, negro
Quero ouvir o boi gemer

A

Lá no jardim era festa de branco
A banda tocava um dobrado
As negras gritavam pregões
E as moças casaduras
Procuravam namorado
No barracão a raça sambava a noite inteira
Batia zabumba, jogava rasteira
Oô oô oô
Cantando alegre a loa de um trovador

C (2x)

Tem branco no samba
Tem, sim senhor
Ele é batuqueiro, sambinha
Ou é cantador

B (2x)

Pirapora ê,
Pirapora ê
Bate o bumbo, negro
Quero ouvir o boi gemer

C A7 Dm G7
 Pi-ra-po-ra ê Pi-ra-po-ra ê traz o bum-bo ne - gro que-roou-
 7 C G7 C G7 C
 vir o boi ge - mer às mar - gens do - len - dá - rio Ti - e - tê
 13 A7 Dm
 u - ma no - va ci - da - de sur - giu de to - da par - te vi -
 19 G7
 - nha ro - ma - ri - a pra - fes - te - jar o gran - de di - a e can - tar em seu
 24 C A7 Dm
 - lou - vor tra - ze - mos nes - saa - ve - ni - da co - lo - ri - da
 29 G7 C G7 C
 fes - ta do po - vo e cos - tu - me tra - di - ci - o - nal dar ao
 35 A7 Dm G7 C
 po - voo - qué do po o - vo o que fa - ze - mos nes - se car - na - val

Este samba-enredo, que foi composto para um desfile (1971) da escola de samba Unidos do Peruche, é composto de três partes, sendo as partes B e C dois refrãos, já que são repetidas por coro, forma comum aos demais sambas-enredos que iremos expor. Outro elemento comum deste tipo de samba, presente no último exposto, é o repouso, ou seja, a manutenção de um mesmo acorde por mais de dois compassos, como acontece com Dó (C), que se mantém em três compassos, e com Ré menor (Dm), que se mantém em quatro compassos, o que ocorre para que a letra possa se desenvolver, criando o enredo. Apesar da forma samba-enredo, a canção mantém algumas características do samba rural, ao fazer uso da tonalidade maior sem modulações e da cadência harmônica I-VI7-IIIm-V7-I. Além disso, percebemos a presença de diversos versos com melodia descendente: “uma nova cidade surgiu”, “vinha romaria”, “pra festejar um grande dia”, “trazemos nessa avenida”, “costume tradicional”, “o que fazemos”, “carnaval”, “Pirapora ê”, “bate o bumbo, negro” e “quero ouvir” e “o boi gemer”. Por ser um enredo que trata de Pirapora, é possível que o compositor tenha se

utilizado conscientemente dos desenhos melódicos acima expostos no intuito de remeter o ouvinte ao ambiente rural que ele ressalta. Pela análise de outros sambas-enredos dele, no entanto, podemos verificar se esses elementos permanecem e nos autorizam, portanto, a apontar para uma proximidade (consciente ou não) dos sambas-enredos de Geraldo dos sambas rurais, ou para uma ruralidade que só aparece quando é este o tema proposto pela letra. No que concerne à gravação, feita pelo próprio Geraldo no Programa Ensaio (1982), no entanto, optou-se novamente pelo modelo estaciano de instrumentação, acompanhamento rítmico e andamento.

Canção 39: Oração em tempo de festa (Geraldo Filme)

A

Meu povo pede licença
Para contar essa história
Do negro e seus orixás
Canta Paulistano da Glória
Foi na Bahia, início da escravidão
O negro, despojado em seus direitos
De praticar a sua devoção
Oxóssi iluminou a sua mente
E o negro foi à floresta
[Armou peji
Bateu tambor
Em tempo de festa] (2x)

B

E o branco viu o mar se agitar
E num lamento chamou Iemanjá
O céu escuro iluminou
E o atabaque tocou pra Xangô e Ogum
Ogum de ronda, Omolu de prontidão
Exu dava pirueta provocando confusão
O arco-íris de Oxumarê dava colorido ao ambiente
Ao centro o pai Oxalá, Iansã sorria contente
Eis que vem um som divino, lá da pedreira
[É mamãe Oxum
trazendo o som
da cachoeira] (2x)

C

Chuê chuê
Chuê chuá
Canta negro, canta
Pra seus orixás!

Meu po-vo pe-de li- cen-ça pa-ra con-tar es- sahis-tó- ria do
 9 ne-gro e seus o- ri-xás can- ta Pau-lis-ta-no da Gló- ria foi
 18 na Ba-hi- a oi-ní- cio da es- cra- vi- dão o ne- gro des- po-ja
 26 doem seus di-rei- tos de pra-ti- car a su- a de- vo-ção O- xós-
 33 sii-lu- mi-nou a su- a men- te eo ne-gro foi à flo-res- ta
 41 ar- mou pe- ji ba- teu tam- bor em tem- po de fes- ta
 49 e o bran- co viu o mar sea- gi- tar e num la- men- to cha- mou e- man- já
 57 o céu es- cu- ro i- lu- mi- nou eo a- ta- ba- que to- cou pra Xan- gô e O-

66 G7 C A7 Dm

gum O- gum de ron- da O- mo-lu de pron- ti-dão E-

75 G7 C G7 C

xu da-va pi- ru-e - ta pro- vo-can-do con-fu- são o ar-co-í- ris de O-

84 A7 Dm

xo- ma-rê da- va co- lo-ri doao am- bi- e en- te ao cen-

91 G7 C

tro o pai O- xa- lá I- an- sã sor- ri - a con-ten- te

98 G7 C C7 F

eis que vem um som di-vi- no lá da pe-drei- ra

107 G7 C A7 Dm G7 1. C C7 2. C

é ma- mãe O- xum tra- zen-do som da ca- cho- e ei- ra

116 G7 C C7 F

Chu-ê chu- ê chu- ê chu- á can- ta

126 G7 C Dm G7 C

ne- gro can - ta pra seus o- ri- xás

Novamente, temos uma composição em três partes, e as únicas repetições presentes se dão nos três versos finais das partes A e B, que têm melodias iguais. É uma letra bastante longa, resultando numa música de 132 compassos, a maior exposta até agora, o que a caracteriza como um enredo, que narra a história dos orixás e da fé negra. Como no enredo exposto anteriormente, observamos o repouso de alguns acordes em vários compassos. Como na outra canção, o compositor fez uso de uma única tonalidade maior e da cadência harmônica I-VI7-IIIm-V7-I e notamos, novamente, a predominância de frases melódicas descendentes acompanhando cada verso. Outra característica deste

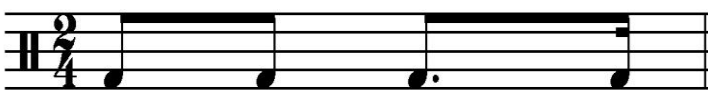
samba que também remete aos sambas rurais é a predominância, na articulação rítmica da melodia, de pares de colcheias e da figura ‘colcheia pontuada + semicolcheia’, havendo poucas síncopas, tal como vimos nas canções de origem rural (canções 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8). Essa articulação rítmica menos sincopada é referida por Geraldo em entrevistas como uma samba mais quadrado, que para ele era o samba rural e que, por aparecer nos sambas-enredos paulistas, o levaria a afirmar que “o samba de São Paulo ficou no meio do caminho” (Geraldo Filme, 1981), já que seus compositores tentavam fazer samba-enredo dentro dos moldes cariocas, mas continuavam fazendo sambas “quadrados”. “Samba da Barra Funda, é o que eu ouvi dos velhos [...] dá uma saudade danada, aquele samba quadrado, aquela coisinha gostosa dos antigos!” (*id.*, 2000). A gravação analisada está presente também no álbum “História do samba paulista” (1999), interpretada por Thobias da Vai-Vai.

De acordo com Osvaldinho da Cuíca (2013), “acabou o samba paulista. Hoje o samba é uma célula única, é samba brasileiro, porque é um samba que copiou padrões do Estácio e da Vila Isabel, é a cópia fiel. O Recôncavo Baiano conseguiu manter um pouquinho aquela divisão de samba-raiado e samba-chula”. Ele, então, me demonstra os seguintes fraseados rítmicos, que ele considera como sendo característicos do samba rural que existia no Brasil antes do rádio:



1:

Articulação do tipo 3+1+1+1+1+1 semicolcheias (*tresillo*)



2:

Articulação do tipo 2+2+3+1 semicolcheias (*tresillo*)

A percepção de Geraldo Filme para a existência de um samba mais quadrado em São Paulo pode ter influenciado em suas composições de sambas-enredos, tendo sido proposital o uso que fez de articulações rítmicas e melódicas consideradas rurais (*musemas*). A possibilidade de que a composição conscientemente elaborada – a fim de se constituir como um signo de resistência – tenha sido realizada por Geraldo Filme foi endossada por Osvaldinho:

Geraldo Filme sempre teve essa consciência [do sotaque do samba paulista]. Nem o mais velho que ele, que era o Dionísio Barbosa, fazia o samba caipira, samba paulista [...]. Toniquinho tinha um pouco também [...]. Então com o Plínio Marcos eles começaram esse movimento pela valorização do samba paulista. O Plínio Marcos veio pra cá em 56, ele era santista, mas ele só pegou o Geraldo pra trabalhar com ele nos anos 70 porque o Geraldo já era bom pra caramba, ele já era o maior de todos e nunca houve nenhum melhor que ele [...]. Geraldo Filme foi quem manteve toda a cultura do samba paulista (Osvaldinho da Cuíca, 2013).

Sabendo que o samba acima exposto foi composto para a escola de sua mãe, a Paulistano da Glória, caracterizada por outros sambistas como um reduto da cultura paulista negra, essa hipótese torna-se ainda mais plausível.

Canção 40: Rei café (Geraldo Filme/B. Lobo)

A

Vejam

Que cenário deslumbrante

De paisagem fascinante

Cheia de belezas mil

Outrora

De um país incandescente

Ele é atualmente

O nosso querido Brasil

Paraíso encantado

Berço dourado do poeta sonhador

Era assim a nação republicana

Onde o rei café se tornou imperador

B

E o rei café promovia festival

E fazia batucada no palácio imperial

Tinha tambor, tamborim e afoxé

Tinha mulata bonita, que dançava o bendengué

E o pessoal no embalo sem parar

Ia até o sol nascer e cantava poeira

C (2x)

Poeira, ô ô, poeira

Poeira, eu caí e sacudi poeira

C C(b13) C(13)

Ve- jam que ce- ná -

4 C(b13) C C(b13) C(13)

rio des- lum - bran - te que pa- i-

8 C(b13) C % %

sa- gem fas - ci - nan - te chei- as de be-

12 A7 Dm % % %

le- zas mil ou- tro- ra

17 % % % %

de um pa-ís in - can- des- cen- te

21 % % G % G7 % C G7

e- le é a-tu- al- men- te o nos-so que-ri- do Bra-sil pa-ra-í-

29 C A7 Dm % G G7 C %

so en- can-ta- do ber-ço dou-ra- do do po- e ta so-nha-dor e-raas-sim

37 % A7 Dm % G G7

a na-ção re-pu- bli- a- ça on- deo rei ca- fê se tor- nou

43 C % Dm G7 C %
im-pe- ra- dor eo rei ca-fé pro-mo-vi-a fes- ti- val e fa- zi-a ba- tu- ca-

49 Dm G7 C A7 Dm G7 C
da no pa- lá- cioim-pe-ri- al ti - nha tam-bor tam-bo-rim e a- fo- xé ti-

56 A7 Dm G7 C A7 Dm G7
nha mu-la-ta bo-ni-ta que dan-ça-va- o ben-den-gué eo pes- so- al no em-ba-lo sem pa- rar

63 C A7 Dm % G7 % % %
i-aa- té o sol nas- cer e can- ta- va po- ei- ra po- ei- ra ô ô po- ei- ra

71 C % Dm G7 C
po- ei- ra eu ca- fé sa- cu- di po- ei- ra

Este enredo, composto em parceria com o sambista carioca B. Lobo para um desfile da Unidos do Peruche (1970), é igualmente composto de três partes, sendo a terceira (parte C) o refrão. Há repousos nos acordes havendo, no entanto, um colorido nos primeiros compassos, onde o cavaco varia as tensões do acorde de Dó maior (C), executando os acordes C (b13) e C (13), o que é um elemento, no entanto, que não diz respeito à composição, mas à execução da canção, cuja gravação aqui analisada foi feita por Osvaldinho da Cuíca no disco “História do samba paulista” (1999). De acordo com ele, em narração feita no disco antes da execução da canção, este seria um exemplo de samba-tema que precedeu, em São Paulo, a composição de sambas-enredos para os desfiles das escolas. Esse apontamento faz sentido, se levarmos em consideração as descrições que ele fez do samba-enredo como um samba de narrativa cronológica, já que a letra trata mais do café como um tema, descrevendo um cenário, do que de sua história, o que resulta num samba com quase metade do enredo exposto anteriormente, de 132 compassos (canção 39), possuindo este 75 compassos. Dos demais sambas-enredos até agora expostos, este samba mantém a forma de três partes, o uso exclusivo de uma única tonalidade maior e da cadência harmônica I-VI7-IIIm-V7-I. No que concerne à articulação rítmica da melodia, prevalecem as síncopas.

Canção 41: Praça da Sé (Geraldo Filme)

A

Tebas, negro escravo
Profissão alvenaria
Construiu a velha Sé
Em troca pela carta de alforria
Trinta mil ducados que lhe deu padre Justino
Tornou teu sonho realidade
Daí surgiu a velha Sé
Que hoje é o marco zero da cidade
Exalto no cantar de minha gente
A sua lenda, seu passado, seu presente

B

Praça que nasceu do ideal
E braço escravo, é praça do povo
Velho relógio, encontro dos namorados
Me lembro ainda do bondinho de tostão
Engraxate batendo a lata de graxa
E o camelô fazendo pregão
O tira-teima dos sambistas do passado
Bexiga, Barra Funda e Lavapés
O jogo da tiririca era formado
O ruim caía e o bom ficava de pé

C (2X)

No meu São Paulo, oilelê, era moda
Vamos na Sé, que hoje tem samba-de-roda

C A7 Dm % G7 % C
 Te-bas ne- groes-cra- vo pro-fis-são al- ve- na- ri- a

8 % % A7 Dm % G G7
 cons-tru-iu a ve- lha Sé em tro- ca pe-la car- ta deal-for-

15 C % % A7 Dm %
 ri- a trin- ta mil du-ca- dos que lhe deu pa-dre Jus-ti- no tor-nou

21 E E7 Am % F G7 C
 seu so- nho re- a- li- da- de da- í sur- giu a ve- lha Sé

28 A7 Dm G7 C C7 F
 que ho- je é o mar- co ze- ro da ci- da- de e- xal- to no can- tar

34 G7 C A7 Dm G7 C
 de- mi- nha gen- te a su- a len- da seu pas- sa- doe seu pre- sen- te

40 G7 C % % % %
 Pra- ça que nas- ceu do i- de- al e bra- çoes-cra- vo

46 A7 Dm % G7 % %
 é pra- ça do po-vo ve- lho re- ló- gio en- con- tro dos na- mo- ra- dos

52 % % % C G7 C
me lem-broa-in- da do bon-di- nho de tos-tão en- gra-xa- te ba- ten-doa

58 G7 C % % % % G7
la- ta de gra- xa eo ca-me-lô fa- zen- do pre-gão o ti-ra tei-

65 C % % % % A7
ma dos sam-bis- tas do pas-sa- do Be-xi- ga Bar- ra Fun- dae La- va- pés

71 Dm % % % % %
o jo- go da ti- ri- ri-cae- ra for-ma- do o ruim ca- í-

77 G G7 C G7 % A7 Dm
aeo bom fi- ca- va de pé no meu São Pau- loi-le- lê e- ra mo- da

84 % G G7 C
va- mos sa Sé queho-je tem sam-ba de ro- da

No último samba-enredo de Geraldo Filme que iremos analisar, que foi gravado por ele mesmo no Programa Ensaio (1982) encontramos, por fim, a mesma restrição da melodia a uma única tonalidade maior e as cadências harmônicas do tipo I-VI7-IIIm-V7-I e I-I7-IV, as mesmas de suas canções com *musemas* rurais (ver tabela 1). Há alguns poucos coloridos, como no verso “a velha Sé”, em que ele faz uso da escala cromática, e em “tornou seu sonho realidade”, onde provisoriamente, fazendo uso do acorde III7 (E7), a melodia repousa em seu relativo menor (Am), voltando logo em seguida para a tonalidade de Dó maior (C). Com relação aos demais elementos encontrados em seus sambas-enredos, temos novamente a forma de três partes, uma letra extensa, o repouso de vários compassos no mesmo acorde – em algumas passagens – e o andamento mais acelerado (se compararmos ao dos sambas expostos nos dois capítulos anteriores). Na articulação rítmica da melodia encontramos uma predominância de síncopas. Por fim, a marca de Geraldo nas notas repetidas que acompanham muitos dos versos e no verso melodicamente descendente, iniciado na repetição da nota fá, que encerra a canção: “vamos na Sé, que hoje tem samba-de-roda”.

Infelizmente não consegui encontrar gravação dos demais sambas-enredos compostos por Geraldo para demonstrar se houve, em todos, a manutenção dessas estruturas melódico-harmônicas, mais próximas dos sambas rurais do que do modelo estaciano, em que há modulação de uma parte para outra, geralmente de tons maiores para seus relativos menores, bem como a passagem da melodia por notas e acordes que não pertencem ao campo harmônico em que ela foi composta. Apesar dessas características não aparecerem nos sambas-enredos elas estão presentes, como vimos, em alguns dos sambas gravados no disco de 1980 (canções 34, 35 e 37). Essas canções constituem, no entanto, a minoria, sendo a maioria de suas composições, como vimos, estruturadas na “simplicidade” melódico, harmônica e rítmica dos sambas rurais e do partido-alto. Ainda segundo Osvaldinho da Cuíca (2013) a música mais diferente de Geraldo seria “Baiano Capoeira” (canção 42), porque foi feita em parceria com Jorge Costa e seria, por isso, mais sincopada. Analisemos tal afirmação por meio da música:

Canção 42: Baiano capoeira (Geraldo Filme/ Jorge Costa)

A

Tem que ser agora
Vamos resolver aquele velho assunto
Não sou tatu para morrer cavando
Nem perna de porco pra virar presunto
Vou te fazer defunto

A

Vamos no esquisito
Resolver esta parada pra ver como é
Tu és malandro, brigas bem no aço
Sou baiano capoeira e brigo bem no pé
Só pra ver como é que é

B

Vamos procurar um território diferente
Pra resolver esta situação
Não ponhas banca aqui no meu distrito
Pra mim não invadir tua jurisdição

B

Não acredito em homem valente
Pois o meu nome ainda não morreu
Cante de galo lá no teu terreiro
Porque aqui no morro quem canta sou eu
(Vacilou, morreu)

C Dm G7
 Tem que ser a-go-ra va-mos re-sol-ver a-que-le ve-lhoas-sun-
 4 C % Dm
 to não sou ta-tu pa-ra mor-rer ca-van-do nem per-na de
 7 G7 C %
 por-co pra vi-rar pre-sun-to vou te fa-zer de-fun-to va-mos no es-qui-si-
 10 Dm G7 C C7
 to re-sol-ver es-ta pa-ra-da pra ver co-mo é tu és ma-
 13 F G7 C A7 Dm G7
 lan-dro bri-gas bem no a-ço sou bai-a-no ca-po-ei-rae bri-go bem no pé
 16 C %
 só pra ver co-mo é que é

O que encontramos na canção acima: a restrição da melodia a uma única tonalidade maior, a cadência harmônica I-VI7-IIIm-V7-I e uma articulação rítmica onde predominam os grupos de quatro semicolcheias, havendo poucas síncopas. Assim, quando Osvaldinho se refere à “divisão rítmica mais sincopada” deste samba, ele não está fazendo referência a uma melodia onde prevalecem as síncopas, mas a uma maneira, sincopada, de acentuar as sílabas (semicolcheias), o que advém, também, da interpretação feita por Germano Mathias, a qual foi aqui analisada. Este tipo de interpretação é comum no samba e ocorre na execução do pandeiro em quase a totalidade de sambas aqui analisados. O diferencial da articulação rítmica desta melodia, com relação a grande parte das canções de Geraldo, é a predominância de grupos de quatro semicolcheias, havendo poucas pausas e notas longas, ou seja, poucos silêncios e repousos. Germano Mathias afirmou, em entrevista dada a mim (2013), ter sido esse tipo de articulação rítmica seu preferido, em virtude do que ele teria optado, ao longo de sua carreira, por gravar mais sambas cariocas que paulistas. Outro elemento que aparece nesta canção é o breque, no trecho “vou te fazer defunto” e em “vacilou, morreu”,

momento em que todos os instrumentos cessam de tocar, permanecendo a voz sozinha e livre para executar qualquer articulação rítmica e andamento, ficando o canto mais próximo da fala. Ou seja, o samba composto em parceria revela características rítmicas diversas daquelas encontradas nas demais canções de Geraldo, mas não foge ao seu padrão de melodia e harmonia, pois se mantém uma única tonalidade maior sem modulações e a cadência já especificada. Além disso, o andamento em que foi executada, bem como o padrão de acompanhamento rítmico (*tresillo*, executado pelo pandeiro) remetem novamente à parte majoritária do repertório deixado por Geraldo. A articulação rítmica da melodia, por não ser típica de sua obra, foi possivelmente influência de Jorge Costa, sambista alagoano que habitou o Rio de Janeiro e pertenceu à ala de compositores da escola de samba Mangueira¹⁴², mostrando-se, mais uma vez, o compositor Geraldo Filme muito mais aberto à influência carioca do que o narrador Geraldo Filme, bastante paulista.

Indo além do enrijecimento do seu discurso, que apela sempre para a defesa das características regionais do ‘samba paulista’, sua música incorporou uma diversidade de experiências sonoras, desde o samba-de-bumbo e outros gêneros de música rural paulista, passando pelo samba baiano e outros gêneros musicais nordestinos, ao partido-alto e o samba carioca pós-Estácio. Ele próprio dizia que sua música era “considerada sem praxe” (1981). Assim, a caracterização de sua obra enquanto paulista, rural e antiga, feita pelos narradores de sua trajetória, conferiu ao sambista uma responsabilidade que em certos momentos de sua carreira ele mesmo teve de abandonar, quando decidiu gravar seu disco, por exemplo. Nas palavras de um desses narradores:

Na época do Geraldão a raiz era muito importante, a tradição tinha que ser preservada igualzinha. Essa coisa de pegar vários estilos musicais e misturar, ou de fazer uma releitura do antigo, é muito recente, veio depois do Nação Zumbi¹⁴³[...]. Hoje em dia é tudo misturado, todo mundo toca tudo e muda de um disco pro outro, isso é a cara desse novo tempo [...]. Pra caras críticos, como o José Ramos Tinhorão, o Geraldo Filme era um Deus, porque era um cara que fazia cultura popular mesmo, mantendo, não tinha nenhuma mescla,

¹⁴² <http://www.samba-choro.com.br/artistas/jorgecosta> (15/08/2013).

¹⁴³ De acordo com o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira: Grupo formado na cidade de Olinda (PE), em 1990, resultado da união de alguns componentes das bandas Loustal e Lamento Negro. Foi o pioneiro no estilo que se convencionou chamar de "Mangue Beat", gênero marcado pela mescla de ritmos tradicionais pernambucanos, como o coco e o maracatu, com elementos do rock Ver: <http://www.dicionariompb.com.br/nacao-zumbi> (15/08/2013).

não tinha sujeira, não tinha influência dessa burguesia [...]. O Tinhorão era um cara que não gostava nem de bossa-nova. Existia um preconceito musical muito grande naquela época (Leo Lama, 2013).

Apesar de interpretada por seus críticos como uma obra onde não houve distorção das tradições mais remotas do samba, o que vimos na música de Geraldo foi a incorporação de elementos musicais considerados modernos para a sua época, que eram tidos como urbanos e cariocas e que rompiam, pois, com a antiguidade que era representada, para Geraldo, pelas rodas de partido-alto e pelo samba rural.

A conclusão a que chegamos com esta musicologia é que, apesar de Geraldo ter criado uma marca que se assenta mais na influência da música rural paulista do que em outros gêneros, ele não deixou de incorporar elementos da tradição musical carioca, notadamente nos arranjos e na execução das canções que registrou em seu único disco. Assim, sua música revela suas múltiplas experiências. A identidade paulista existe em sua obra, mas não é a única e, por isso, a negação deste trabalho, consequente da musicologia, em traçar a identidade de Geraldo Filme – conceito que foi preterido pelo de trajetória –, privilegiando o movimento e o suceder de posições que ocupou nas diversas relações, contextos e experiências que vivenciou – de Pirapora às escolas de samba, de entregador de marmitas a partideiro, do samba ao teatro e à diretoria da UESP, Paulistur e Anhembi Turismo – e que foram traduzidos em sua obra.

Nas músicas de Geraldo encontramos, por fim, um meio-termo entre sua personalidade enquanto compositor, responsável por uma identidade sonora, e a reprodução de estruturas que remetem a gêneros musicais (*musemas*). Desse modo, embora ele afirme ter “criatividade bastante” (1981), sua canção não escapou a paradigmas culturais, tendo suas melodias (sintagmas) princípios de organização em escalas, progressões harmônicas e articulações rítmicas que já existiam na cultura do samba. Por meio dos paradigmas musicais toda sociedade impõe limites à criatividade, sendo certos sons aceitos como musicais e outros excluídos (NETTL, 2005, p. 47), bem como certos sons aceitos dentro de um gênero e excluídos de outro, do que decorre que, apesar da enorme variedade de músicas, os caminhos pelos quais as pessoas em todo lugar escolhem cantar e tocar são mais parecidos do que os limites da imaginação podem sugerir (*id., ibid.*, p. 49). O exercício de composição de Geraldo Filme, intuitivo de acordo com ele próprio, ao apresentar lógicas de organização dos sons musicais baseados em padrões culturais, fazendo com que o ouvinte de sua obra a reconheça

enquanto samba, ou enquanto 'samba paulista', faz dele um músico, o que ele negou ser ao apelar para a oposição entre este profissional e o sambista. Este trabalho procurou desfazer essa oposição, ao mostrar uma refinada inteligência daqueles cujas escolas foram o samba, inteligência apurada o bastante para permitir que os sambistas componham sambas rurais, partidos-altos e sambas-enredos de acordo com os seus desejos. A trajetória do Geraldo Filme sambista paulista se inicia na narrativa que ele próprio produziu de si mesmo, de palavras e músicas, a partir do batismo na roda de samba.

Conclusão

Quando pedi a Renato Dias que me desse uma entrevista narrando a história do Kolombolo e atrelando-a à importância de Geraldo Filme para o ‘samba paulista’, ele me levou à sala onde guarda documentos importantes e mostrou-me o atestado de óbito do sambista. Quando fui à casa de Osvaldinho da Cuíca, ele me levou também a um quarto onde possui um acervo de livros, discos, reportagens de jornal sobre o samba, fotos, registros de músicas de Geraldo e de outros sambistas, entre outros atestados da veracidade das histórias que ele ia me narrar. Num porta retrato colocado sobre a prateleira estava uma foto dele com Clementina de Jesus e Geraldo, na estreia da peça musical “O canto dos escravos”. A amiga de Geraldo, Nanci Frangiotti, me mostrou igualmente uma foto em que ela estava abraçada ao sambista nos bastidores de um de seus shows.

Esses atos de comprovação da existência de Geraldo e das relações que os narradores tiveram com ele, embora eu não tivesse pedido a eles nenhuma prova da veracidade de seus relatos, tinham a intenção de opor os boatos sobre o sambista aos fatos de sua vida, que Kofes (2001, p. 22) nomeou como “inscrições objetivadas”, o que eles entenderam ser o objeto de uma pesquisa científica. Essa posse de conhecimento está relacionada, também, à conquista de poder perante aqueles que valorizam a cultura do ‘samba paulista’ a partir do momento em que começa a haver um questionamento, como no caso narrado acerca da crítica de Tinhorão ao disco de Osvaldinho, acerca das especificidades regionais do samba no Brasil. Geraldo Filme tinha plena consciência desse poder quando dizia que “No Rio eu sou mais um, aqui em São Paulo eu sou o Geraldo Filme”. Osvaldinho relatou, igualmente, que sua obra passou a ter mais visibilidade quando ele começou a gravar ‘sambas paulistas’ e a reforçar o discurso do diferencial deste gênero em relação ao samba carioca. O Kolombolo de Renato Dias conseguiu criar o seu diferencial enquanto comunidade de samba por via da defesa de uma tradição de ‘samba paulista’. Músicos como Kiko Dinucci investem no resgate do ‘samba paulista’ de Geraldo e outros compositores.

Após me contar vários casos da vida de Geraldo de maneira informal, Osvaldinho, num tom de seriedade, me autorizando a ligar o gravador, conduziu o início da narrativa que seria oficial, onde deixaria de me falar de episódios que ele considerava corriqueiros da vida de Geraldo para narrar-me o Geraldo que para ele era importante: “Bom, vamos então começar o bate papo sobre a vida do Geraldo Filme! Eu estou bem

confortável para falar porque ele foi um grande parceiro meu durante mais de quarenta anos!”. Ele, então, prosseguiu seu relato, em que desaparecia o Geraldo do dia-a-dia e assumia a centralidade do enredo um personagem que era 1. Sambista; 2. Negro e 3. Paulista.

Estas três tessituras que envolvem as narrativas sobre Geraldo Filme e que acabam por aproximar o Geraldo dos boatos daquele narrado por seus amigos constituem-se, portanto, como recortes de sua trajetória, que quando confrontadas com outras passagens de sua vida e da narrativa que ele próprio teceu de si mesmo, revelam certos paradoxos de um sujeito em constante metamorfose, que tentou conciliar sua paixão pelo samba rural paulista à valorização, em nível nacional, do samba e do negro, em virtude do que acabou por aliar seu trabalho ao de músicos cariocas e por transcender seu pertencimento a uma marginalidade social dos bambas ao aliar-se à classe intelectualizada, representada por Plínio Marcos e os estudantes universitários, e à classe artística, representada também por Plínio e por Solano Trindade.

Se Geraldo foi caracterizado nas narrativas como uma pessoa tradicionalista, o que este trabalho acabou por mostrar foi, ao contrário, ter sido ele um artista que soube se reinventar quando preciso, cedendo às transformações dos cordões de sua cidade em escolas de samba, defendendo a participação nas rodas do branco e do estudante universitário, fazendo parcerias com sambistas cariocas tendo contratado, exaltando em seus sambas a cultura dos orixás, embora não fosse praticante da religião.

Acredito, então, que a contribuição de minha pesquisa para a memória sobre Geraldo Filme e o ‘samba paulista’ tenha se dado pela consideração dessas várias tessituras que guiaram as narrativas sobre o sambista e o gênero, completadas aqui pela análise musical, preenchendo suas músicas o silêncio deixado pelas palavras e, por vezes, se opondo a elas ao desfazer certas afirmações categóricas sobre sua obra, já que a incorporação, por ela, de elementos presentes em diversas tradições musicais (*musemas*) que vão além do interior rural de São Paulo desmitifica a ideia, presente em algumas narrativas, da pureza de seu samba e de seu tradicionalismo e a ilusão de que existe uma separação rígida entre os diversos gêneros de música popular brasileira, por categorias como regional *versus* nacional, folclore *versus* popular, branca *versus* negra, rural *versus* urbana. Assim, no quesito acadêmico, acredito que este trabalho tenha acrescentado algo ao se utilizar da música para desfazer certas ideologias construídas pelos sambistas em suas narrativas, as quais acabam por serem incorporadas pelos pesquisadores e vice-e-versa, o que é visível, na bibliografia sobre o samba, na oposição

entre a obra de Moura (2004), Tinhorão (1998) e Vianna (2012) – defensores do samba enquanto música mestiça – e a obra de Lopes (2008) e Sodré (1998) – defensores do samba enquanto música negra. O trabalho de Sandroni (2001), por sua vez, ao transcender a palavra e, portanto, as ideias que fazem os sambistas e os pesquisadores a respeito do samba, e se utilizar da análise musical, acaba por desfazer essa oposição. Este trabalho buscou fazer o mesmo ao transgredir, por meio da música, as narrativas que as palavras fazem de Geraldo Filme e do ‘samba paulista’.

O samba pós-Estácio, definido em grande parte da literatura acadêmica sobre o samba como uma música branqueada, já que teria se tornado signo da identidade brasileira por meio da adoção de padrões culturais europeus e a consequente exclusão de padrões africanos, foi desmitificado enquanto tal na obra de Sandroni pela musicologia, demonstrando este autor que, ao desenvolver ao extremo a síncopa – elemento rítmico atribuído à música africana, que tem nela o seu eixo, ao passo na música europeia ela se caracteriza enquanto exceção –, o samba do Estácio teria reforçado o parentesco desta música com a cultura negra. Constituindo-se, então, o paradigma do Estácio como um desenvolvimento do *tresillo* e da forma do samba – que passaria a ter primeira e segunda parte, mantendo-se o refrão em coro – o samba urbano moderno não estaria tão distante de seu passado rural e o samba carioca não estaria tão distante do samba paulista, tendo sido de difícil execução a tarefa de separar as canções entre sambas rurais (capítulo 5), sambas de partido-alto (capítulo 6) e sambas pós-Estácio (capítulo 7). Embora essa separação remeta a uma cronologia, cabe ressaltar que esta não foi buscada, ignorando eu a data em que a maioria das canções analisadas foram compostas, servindo a divisão da musicologia em capítulos somente para estabelecer as semelhanças entre elas, para o que utilizei os *musemas*. Assim, canções expostas em um capítulo remetiam a canções expostas em outro, aproximando-se o percurso desta musicologia a uma teia, caminho que esperávamos encontrar pela análise estrutural, seguindo as ideias de Lévi-Strauss sobre a análise dos mitos: “Se a investigação transcorrer de acordo com os planos, ela não evoluirá, portanto, sobre um eixo linear, mas, sim, em espiral, voltando regularmente a antigos resultados e englobando novos objetos [...]” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 22).

Ainda pela musicologia, pudemos clarear, em parte, o que os ouvintes da obra de Geraldo entendem como ‘samba paulista’, que se confunde com o samba rural paulista. A conclusão a que chegamos é que muitos deles, quando falam que os sambas de Geraldo são paulistas, se referem às letras, que de fato falam, em sua maioria, da cidade

de São Paulo e seus personagens. Por isso, optei pelo uso do conceito de trajetória em vez de identidade: para demonstrar que, tanto o Geraldo foi vários personagens, quanto o é o próprio samba paulista, que ora faz referência ao samba cuja letra fala de São Paulo, ora a um gênero musical com características culturais específicas da região, ora ao samba composto por paulistas, independentemente das demais categorias. A obra de Geraldo é, como vimos, um pouco dos três.

Por fim, não pudemos separar, em suas canções, um exercício de composição intuitivo – exercício em que “o espírito, deixado a sós consigo mesmo e liberado da obrigação de compor-se com os objetos, fica de certo modo reduzido a imitar-se a si mesmo como objeto [...]” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 29), no qual Geraldo teria incorporado de maneira inconsciente elementos das músicas que ouvia – de um exercício consciente e político, em que certos *musemas* teriam sido propositadamente utilizados por ele no intuito de comunicar algo a seus ouvintes. Esta impossibilidade já era também esperada ao nos colocarmos no nível do signo, que transcende a oposição entre o sensível e o inteligível. “Esta busca de uma via intermediária entre o exercício do pensamento lógico e a percepção estética devia naturalmente inspirar-se no exemplo da música, que sempre a praticou” (*id.*, *ibid.*, p. 33).

Tabela 1: *Musemas* das canções expostas no capítulo 5

	Estrutura melódica	Articulação rítmica da melodia	Estrutura harmônica	Instrumentação	Linha rítmica solista (acompanhamento)	Forma
Canção 1	Predominância de frases descendentes e frases com repetição de uma única nota. Escala maior sem modulação	Predominância de síncopas	I-VI7-IIIm-V7-I	Voz, violão, cavaco e percussão (bongô e agogô)	<i>Tresillo</i> , executado pelos instrumentos de percussão	AAB-AAB (parte B sem métrica fixa)
Canção 2	Predominância de frases descendentes e frases com repetição de uma única nota. Escala maior sem modulação	Predominância de pares de colcheia e de 'colcheia pontuada + semicolcheia'	Ausência de acompanhamento harmônico	Vozes e percussões (bumbos, chocalhos e recorcos)	<i>Tresillo</i> , executado pelo bumbo	Solo introdutório seguido de refrão responsorial
Canção 3	Predominância de frases descendentes. Escala maior sem modulação	Predominância de pares de colcheia e de 'colcheia pontuada + semicolcheia'	Ausência de acompanhamento harmônico	Voz	Ausência de acompanhamento rítmico	Refrão
Canção 4	Predominância de frases descendentes. Escala maior sem modulação	Predominância de pares de colcheia	Ausência de acompanhamento harmônico	Voz	Ausência de acompanhamento rítmico	Refrão
Canção 5	Predominância de frases descendentes. Escala	Predominância de pares de colcheia	Ausência de acompanhamento harmônico	Vozes e percussão (tambores)	Articulação do tipo 3+1+1+1+1+1 semicolcheia	AABB, com métrica fixa

	maior com modulação.				as (não constitui o <i>tresillo</i>)	
Canção 6	Predominância de frases descendentes e frases com repetição de uma única nota. Escala maior sem modulação	Predominância de pares de colcheia	Ausência de acompanhamento harmônico	Vozes e percussão (tambores)	Alternância entre <i>tresillo</i> e tercinas (polirritmia)	AAB, com métrica fixa
Canção 7	Predominância de frases descendentes e frases com repetição de uma única nota. Escala maior sem modulação	Predominância de pares de colcheia	I-IV-V7-I (releitura da cadência I-V7-I)	Voz, violão, viola caipira e percussão (tambor e pandeiro)	<i>Tresillo</i>	Refrão
Canção 8	Predominância de frases descendentes. Escala maior sem modulação	Predominância de pares de colcheia	Ausência de acompanhamento harmônico	Voz e percussão (berimbau)	<i>Tresillo</i>	AB-AB, com métrica fixa
Canção 9	Frases ascendentes seguidas de frases descendentes. Modal (Mixolídio)	Predominância de pares de colcheia	I7-IV7-VII-V7-I	Voz, sanfona e percussão (zabumba, e pandeiro)	<i>Tresillo</i> (executado pela zabumba)	AB
Canção 10	Predominância de frases descendentes e frases com repetição de uma única nota. Escala	Predominância de pares de colcheia e de 'colcheia pontuada + semicolcheia'	I-V7-IV-I (releitura da cadência I-V7-I)	Vozes, sanfona, cavaco, violão e percussão	<i>Tresillo</i> (executado pelo pandeiro)	ABB-AAB-AABB, sem métrica fixa

	maior sem modulação					
Canção 11	Frases ascendentes seguidas de frases descendentes. Escala maior sem modulação	Predominância de síncopas	I-V7-I e seu desenvolvimento I-VI7-IIIm-V7-I	Vozes, viola caipira, violão, cavaco e percussão	<i>Tresillo</i> (executado pelo pandeiro)	AAB
Canção 12	Predominância de frases descendentes e frases com repetição de uma única nota. Escala maior sem modulação	Predominância de pares de colcheia	I-IV-V7-I	Vozes, viola caipira, violão, cavaco e percussão	<i>Tresillo</i> (executado pelo pandeiro)	ABB- ABB, sem métrica fixa
Canção 13	Predominância de frases descendentes. Escala maior sem modulação	Predominância de colcheia + duas semicolcheias	I-V7-I	Vozes, viola caipira e percussão corporal (palmas e sapateado)	<i>Tresillo</i> (executado pela viola)	Solo das vozes entrecortado por interlúdio instrumental
Canção 14	Predominância de frases descendentes e frases com repetição de uma única nota. Escala maior sem modulação	Predominância de tercinas	I-V7-I	Voz e viola caipira	<i>Tresillo</i> (executado pela viola)	Solo da voz entrecortado por interlúdio instrumental
Canção 15	Predominância de frases descendentes. Escala maior sem modulação	Predominância de síncopas	I-V7-I	Voz e viola caipira	<i>Tresillo</i> (executado pela viola)	AB-AB, com métrica fixa
Canção 16	Predominância de	Predominância de	I-VI7-IIIm-	Vozes, percussão, violão, cavaco e	<i>Tresillo</i>	ABBB- ABBBB-

	frases descendentes e frases com repetição de uma única nota. Escala maior sem modulação	síncopas	V7-I	viola caipira	(executado pelas palmas na parte A)	A, sem métrica fixa
Canção 17	Frases ascendentes e descendentes. Escala maior sem modulação	Predominância de síncopas	I-V7-I e seu desenvolvimento I-VI7-IIIm-V7-I	Vozes, percussão, violão, cavaco e viola caipira	<i>Tresillo</i> (executado pela percussão na parte A)	AAB-AAB, com métrica fixa
Canção 18	Predominância de frases descendentes. Escala maior sem modulação	Predominância de síncopas	I-IIIm-V7-I	Voz, violão, cavaco e percussão	<i>Tresillo</i> (executado pelo violão)	AABBCC
Canção 19	Predominância de frases descendentes. Escala maior sem modulação	Predominância de síncopas	I-V7-I	Voz, violão, cavaco e percussão	<i>Tresillo</i> (executado pelo cavaco)	AA'AA'B C- A'AA'B- AA'C-A', com métrica fixa
Canção 20	Predominância de frases com repetição de uma única nota	Predominância de síncopas	I-VI7-IIIm-V7-I	Voz, violão, cavaco e percussão	<i>Tresillo</i> (executado pelo pandeiro)	AABB

Tabela 2: *Musemas* das canções expostas no capítulo 6

	Estrutura melódica	Articulação rítmica da melodia	Estrutura harmônica	Instrumentação	Linha rítmica solista (acompanhamento)	Forma
Canção 21	Predominância de frases descendentes e de frases com repetição de uma única nota. Melodia maior sem modulação	Predominância de síncopas	I-VI7-IIIm-V7-I	Vozes, violão, cavaco e percussão	<i>Tresillo</i> (executado por cavaco e por palmas)	AAB-AAB, com métrica fixa
Canção 22	Predominância de frases descendentes e de frases com repetição de uma única nota. Melodia maior sem modulação	Predominância de síncopas	I-IIIm-V7-I	Voz, violão e percussão	<i>Tresillo</i> (executado pela percussão)	AAB-AAB-AAB, com métrica fixa
Canção 23	Mesma proporção entre frases ascendentes e descendentes. Melodia maior sem modulação	Predominância de síncopas	I-V7-I	Vozes, violão, cavaco e percussão	<i>Tresillo</i> (executado pelo violão e surdo)	AAAAB-AAAAB-AAAAB-AAAAB, com métrica fixa
Canção 24	Predominância de frases com repetição de uma única nota. Melodia maior sem modulação	Predominância de síncopas	I-IIIm-V7-I	Vozes, viola e percussão	<i>Tresillo</i> (executado pelo surdo)	AAB
Canção 25	Mesma proporção entre frases ascendentes e descendentes. Melodia maior sem	Predominância de síncopas	I-VI7-IIIm-V7-I	Vozes, violão, cavaco e percussão	Paradigma do Estácio (executado pelo pandeiro)	AAB-AAB-AAB, com métrica fixa

	modulação					
Canção 26	Predominância de frases descendentes e de frases com repetição de uma única nota. Melodia maior sem modulação	Predominância de síncopas	I-VI7-IIIm-V7-I	Vozes, violão, cavaco, percussão, trombone	Paradigma do Estácio (executado pelo tamborim)	AABB-AABB-AABB, com métrica fixa
Canção 27	Mesma proporção entre frases ascendentes e descendentes. Melodia maior sem modulação	Predominância de síncopas	I-VI7-IIIm-V7-I	Voz, violão, cavaco e pandeiro	Paradigma do Estácio (executado pelo pandeiro)	AAB
Canção 28	Predominância de frases descendentes e de frases com repetição de uma única nota. Melodia maior sem modulação	Predominância de síncopas	I-VI7-IIIm-V7-I	Voz, violão, cavaco e percussão	<i>Tresillo</i> (executado pelo pandeiro)	AAB
Canção 29	Mesma proporção entre frases ascendentes e descendentes. Melodia maior sem modulação	Predominância de síncopas	I-IIIm-V7-I	Voz, violão, cavaco, flauta, saxofone, trombone e percussão	Paradigma do Estácio (executado pela cúca)	AABB-AABB-AABB
Canção 30	Mesma proporção entre frases ascendentes e descendentes. Melodia maior sem modulação	Predominância de síncopas	I-IIIm-V7-I	Voz, violão, cavaco e percussão	Paradigma do Estácio (executado pelo cavaco)	AABB

Tabela 3: *Musemas* das canções expostas no capítulo 7

	Estrutura melódica	Articulação rítmica da melodia	Estrutura harmônica	Instrumentação	Linha rítmica solista (acompanhamento)	Forma
Canção 31	Mesma proporção entre frases ascendentes e descendentes. Maior sem modulação	Predominância de síncopas	I-VI7-IIIm-V7-I	Vozes, violão, clarinete	<i>Tresillo</i> (executado pelo violão e pelo clarinete)	ABBCD
Canção 32	Mesma proporção entre frases ascendentes e descendentes. Maior com modulação para relativo menor	Predominância de síncopas	I-V7-I e Im-V7-Im	Vozes, violão, cavaco, clarinete, flautas e percussão	<i>Tresillo</i> (executado pelo pandeiro)	AAB-AAB
Canção 33	Mesma proporção entre frases ascendentes e descendentes. Maior sem modulação	Predominância de síncopas	I-VI7-IIIm-V7-I	Voz, violão, cavaco e percussão	Paradigma do Estácio (executado por cavaco e cuíca)	AAB
Canção 34	Mesma proporção entre frases ascendentes e descendentes. Maior com modulação para relativo menor	Predominância de síncopas	I-VI7-IIIm-V7-I e Im-V7-Im	Voz, violão, cavaco, clarinete e percussão	Paradigma do Estácio (executado por cavaco e tamborim)	ABAB, com métrica fixa
Canção 35	Mesma proporção entre frases ascendentes e descendentes. Menor com modulação	Predominância de síncopas	Im-IVm-V7-Im	Voz, violão, cavaco, clarinete, trombone e percussão	<i>Tresillo</i> (executado por percussão, violão e cavaco) na parte A e paradigma do Estácio (executado por	AAB

	para IV grau menor				cavaco) na parte B	
Canção 36	Mesma proporção entre frases ascendentes e descendentes. Maior sem modulação	Predominância de síncopas	I-V7-I e I-VI7-IIIm-V7-I	Voz, violão, cavaco, trombone e percussão	Paradigma do Estácio (executado pelo cavaco)	AA'BB
Canção 37	Mesma proporção entre frases ascendentes, descendentes e frases com repetição de uma única nota. Maior sem modulação	Predominância de síncopas	I-VI7-IIIm-V7-I	Voz, violão, cavaco, flauta e percussão	Paradigma do Estácio (executado por cavaco e tamborim)	AB
Canção 38	Predominância de frases descendentes. Maior sem modulação	Predominância de síncopas	I-VI7-IIIm-V7-I	Voz, violão, cavaco, percussão	Paradigma do Estácio (executado por cavaco)	ABB-ACCBB
Canção 39	Predominância de frases descendentes. Maior sem modulação	Predominância de síncopas, pares de colcheia e semínimas	I-VI7-IIIm-V7-I	Voz, violão, cavaco e percussão	Paradigma do Estácio (executado por cavaco)	ABC
Canção 40	Mesma proporção entre frases ascendentes e descendentes. Maior sem modulação	Predominância de síncopas	I-VI7-IIIm-V7-I	Voz, violão, cavaco e percussão	Paradigma do Estácio (executado por cavaco)	ABCC
Canção 41	Predominância de frases em que há repetição da mesma nota. Maior sem modulação	Predominância de síncopas	I-VI7-IIIm-V7-I e I-I7-IV	Voz, violão, cavaco e percussão	Paradigma do Estácio (executado por cavaco)	ABCC
Canção 42	Mesma proporção entre frases	Predominância de grupos de quatro	I-IIIm-V7-I	Voz, violão, cavaco, trombone e	<i>Tresillo</i> (executado pelo pandeiro)	AABB

	ascendentes e descendentes. Maior sem modulação	semicolcheias		percussão		
--	---	---------------	--	-----------	--	--

Referências

ANDRADE, Mário de. “Samba rural paulista”. In: CARNEIRO, Edson (org.). **Antologia do negro brasileiro**: de Joaquim Nabuco a Jorge Amado, os textos mais significativos sobre a presença do negro em nosso país. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

AZEVEDO, Amailton Magno. **A memória musical de Geraldo Filme**: os sambas e as micro-áfricas em São Paulo. Tese de doutorado em História. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). São Paulo, 2006.

BASTOS, Rafael José de Menezes. **A musicológica Kamayurá**: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1999.

BENJAMIN, Walter. “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras Escolhidas, v.1). São Paulo: Brasiliense, 2012.

BRITTO, Ieda Marques. **Samba na cidade de São Paulo**: um exercício de resistência cultural. São Paulo: FFLCH-USP, 1986.

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**: Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo: Ed. 34, 2001.

CASTRO, Márcio Sampaio de. **Bexiga, um bairro Afro-italiano**. São Paulo: Ed. Annablume, 2008.

CASTRO, Ruy. **Carmen**: Uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CHEDIAK, Almir. **Harmonia e Improvisação**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1986.

CUÍCA, Osvaldinho da; DOMINGUES, André. **Os batuqueiros da Paulicéia**. São Paulo: Barcarolla, 2009.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Negros, estrangeiros**: os escravos libertos e sua volta à África. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DUMONT, Louis. **O Individualismo**: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. Rio de Janeiro: Rocco, 1985. Cap. 6, pp. 201-225.

GOMES, Carlos Antonio Moreira. **Um Batuque Memorável no Samba Paulistano**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2010.

IOTI, Soraia da Rocha. **Assim é o samba**: conflitos políticos expressos pela embaixada do samba paulistana. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2004.

KOFES, Suely. “Experiências sociais, interpretações individuais: histórias de vida, suas possibilidades e limites”. In: **Cadernos Pagu**, Campinas, v3, p.117-141, 1994.

_____. **Uma Trajetória, Em Narrativas**. Campinas: Mercado de Letras, 2001.

LEACH, Edmund. “O mito como justificação da facção e da mudança social”. In: **Sistemas políticos da Alta Birmânia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. “As palavras e a música”. In: **Olhar Escutar Ler**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **O Cru e o Cozido**: Mitológicas I. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **Antropologia Estrutural**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

LOPES, Nei. **Partido-alto**: samba de bamba. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

MACHADO, Antônio de Alcântara. **Brás, Bexiga e Barra Funda**. São Paulo: Nova Alexandria, 2012.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. **O Negro e o Garimpo em Minas Gerais**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1985.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **A cidade, a noite e o cronista**. Bauru: Edusc, 2007.

MORAES, José da Vinci de. **As sonoridades paulistanas**: a música popular na cidade de São Paulo: final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

MOURA, Roberto M. **No princípio, era a roda**: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology**: Thirty-one Issues and Concepts. Urbana: University of Illinois, 2005.

PIRES, Cornélio. **Sambas e Cateretês**. Itu: Ottoni Editora, 2004.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Editora UFRJ, 2001.

SEEGER, Anthony. **Why Suyá Sing**. A musical anthropology of an Amazonian people. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1987.

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

SILVA, Vagner Gonçalves da et al. “Madrinha Eunice e Geraldo Filme: memórias do carnaval e do samba paulistas”. In: SILVA, Vagner Gonçalves da (org.). **Memória Afro-brasileira**: artes do corpo. São Paulo: Selo Negro, 2004.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. **Carnaval em Branco e Negro: carnaval paulistano (1914-1988)**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e identidade nacional: das origens à Era Vargas**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TAGG, Phillip. **Analisando a música popular: teoria, método e prática**. Em Pauta – v. 14 – n. 23 – dezembro de 2003.

TATIT, Luiz. **O Cancionista**. Composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. **O século da Canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos de. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed.34, 1998.

TOLEDO, Luiz Henrique de. **Geraldo Filme: um sambista na terra do trabalho**. 2012, mimeo.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar: Ed. UFRJ, 2010.

URBANO, Maria Aparecida. **Sampa, Samba, Sambista: Osvaldinho da Cuíca**. São Paulo: Edição do Autor, 2004.

_____. **Carnaval & Samba em evolução na cidade de São Paulo**. São Paulo: Plêiade, 2006.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Bibliografia

ANDRADE, Oswald de. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: Manifestos, teses de concursos e ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CUNHA, Manuela Carneiro da. “Etnicidade: da cultura residual mais irreductível”. In: **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009a.

_____. “Um difusionismo estruturalista existe?”. In: **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009b.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (org). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

LEACH, Edmund. **Claude Lévi-Strauss**. Nova Iorque: Viking, 1970.

ORTIZ, Renato. **A morte branca do feiticeiro negro**. Umbanda e Sociedade Brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1999.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias da Etnicidade**: seguido de Grupos Étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

ROCHA, Francisco. **Adoniran Barbosa**. O Poeta da Cidade. Trajetória e Obra do Radioator e Cancionista. Os Anos 1950. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e umbanda**: caminhos da devoção brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2005.

Discografia

Clementina de Jesus, Tia Doca e Geraldo Filme. O canto dos escravos. São Paulo: Eldorado, 1982. 1 LP.

Geraldo Filme. Geraldo Filme: Memória Eldorado. São Paulo: Estúdio Eldorado Ltda, 1980. 1 CD.

_____. A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes. São Paulo: SESC-SP, 2000. 1 CD.

Germano Mathias. A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes. São Paulo: SESC-SP, 2000. 1 CD.

Inezita Barroso. A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes. São Paulo: SESC-SP, 2000. 1 CD.

Luiz Gonzaga. MPB no JT. [S.I.: s.n.], [19--]. 1 CD.

Mário de Andrade. Missão de pesquisas folclóricas: Música tradicional do Norte e Nordeste (1938). São Paulo: SESC-SP, Prefeitura da Cidade de São Paulo e Centro Cultural São Paulo, 2007. 6 CDs.

Mônica Salmaso. Iaiá. São Paulo: Biscoito Fino, 2004. 1CD.

Oswaldinho da Cuíca. História do samba paulista. São Paulo: CPC-UMES, 1999. 1 CD

_____. Oswaldinho da Cuíca convida: em referência ao samba paulista. São Paulo: Rio 8 Fonográfico, 2006. 1 CD.

Plínio Marcos e os Pagodeiros. Plínio Marcos em Prosa e Samba: Nas Quebradas do Mundaréu. São Paulo: Chantecler, 1974. 1 LP.

São Paulo Corpo e Alma. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2003. 1 CD e 1 DVD.

T. Kaçula & Renato Dias. Samba Rural Urbano. São Paulo: Nimbus Studios, [s.d]. 1 CD.

Toniquinho Batuqueiro. Memória do Samba Paulista. São Paulo: Sambatá, 2010. 1 CD.

Vídeos

Geraldo Filme: crioulo cantando samba era coisa feia. Direção de Carlos Cortez. São Paulo: CPC - UMES, 1998. 1 DVD.

Jongos, calangos e folias: Música negra, memória e poesia. Direção: Hebe Mattos e Martha Abreu. Rio de Janeiro: UFF (Universidade Federal Fluminense). [s.n]. 1 DVD.

Partido Alto. Direção de Leon Hirszman. [S.I.: s.n.], 1982.

São Paulo Corpo e Alma. Direção de Paulo Dias e Rubens Xavier. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2003. 1 DVD.

Entrevistas

Arquivos do MIS (Museu da Imagem e do Som) de São Paulo/ Entrevistas realizadas por Olga Von Simson, Ciro Ferreira Faro e Paulo Puterman. São Paulo: 1981:

Dona Sinhá.

Geraldo Filme.

Madrinha Eunice.

Pé Rachado.

Seu Carlão do Peruche.

Realizadas por mim:

Ailton Filme. São Paulo: 23/03/2013.

Alice Filme. São Paulo: 23/03/2013.

Fernando Penteadó. São Paulo: 04/04/2013

Germano Mathias. São Paulo: 29/04/2013.

Leo Lama. São Paulo: 17/04/2013.

Nanci Frangiotti. São Paulo: 21/09/2012.

Osvaldinho da Cuíca. São Paulo: 21/06/2013.

Renato Dias. São Paulo: 29/11/2012.

Seu Carlão do Peruche. São Paulo: 15/05/2013

Jornal

O Estado de São Paulo. Caderno 2. Dia 07/07/2012: capa e página D4

Internet

<http://www.facebook.com/sambasampa>

<http://www.cachuera.org.br/cachuerav02/>

<http://www.dicionariompb.com.br/>

<http://www.piraporadobomjesus.sp.gov.br/historia/o-samba-paulista-nasceu-em-pirapora>