



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Luca D' Alessandro Ribeiro

*As Vozes do Samba Paulista:
Análise musicológica das canções
de Geraldo Filme (1980)*

Campinas

2022

Luca D' Alessandro Ribeiro

**As Vozes do Samba Paulista:
Análise musicológica das canções
de Geraldo Filme (1980)**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Mestra em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática

ORIENTADOR: Prof. Dr. Marcos da Cunha Lopes
Virmond

Este trabalho corresponde à versão final da dissertação defendida pela aluna Luca D' Alessandro Ribeiro, e orientada pelo Prof. Dr. Marcos da Cunha Lopes Virmond

Campinas

2022

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

R354v Ribeiro, Luca D'Alessandro, 1994-
As vozes do samba paulista - Análise musicológica das canções de Geraldo Filme (1980) / Luca D'Alessandro Ribeiro. – Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Marcos da Cunha Lopes Virmond.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Filme, Geraldo, 1928-1995. 2. Música - Semiótica. 3. Decolonização. 4. Musicologia. I. Virmond, Marcos da Cunha Lopes, 1950-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: The voices of samba paulista - Musicological analysis of songwriters by Geraldo Filme (1980)

Palavras-chave em inglês:

Filme, Geraldo, 1928-1995

Music - Semiotics

Decolonization

Musicology

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Marcos da Cunha Lopes Virmond [Orientador]

Thais dos Guimarães Alvim Nunes

Amailton Magno Azevedo

Data de defesa: 13-12-2022

Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-1831-5935>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/6242955995227689>

Comissão examinadora da defesa de mestrado

Luca D' Alessandro Ribeiro

Orientador: Prof. Dr. Marcos Da Cunha Lopes Virmond

Membros:

1. Prof. Dr. Marcos Da Cunha Lopes Virmond
2. Profa. Dra. Thais Dos Guimarães Alvim Nunes
3. Prof. Dr. Amailton Magno Azevedo

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

Data da defesa: 13/12/2022

À memória de Geraldo Filme e de todas as pessoas que vieram antes de mim

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento(001 88887.612113/2021-00)

Laroyê Exu, agradeço primeiramente a ti por abrir meus caminhos, zelar meus passos e estar sempre presente. Nesse sentido agradeço às todas minhas antepassadas que através de suas ações, resistências e sonhos proporcionam meu momento presente.

Agradeço imensamente à Marcos, meu orientador, pessoa culta que desde a graduação me acolheu com carinho e paciência me incentivando a pesquisar. Assim, agradeço a todas professoras e professores, que igualmente me ajudaram e trouxeram provocações construtivas durante o processo de escrita da dissertação, em especial à Thais, mulher inteligente, centrada e acolhedora, ao Adelcio, alto astral, doce e astucioso.

À Bruna e ao Amailton que me auxiliariam indiretamente, e após a qualificação, diretamente me ajudaram a olhar para o samba paulista e para a pesquisa sob uma nova perspectiva.

Ao Daniel, por toda paciência nas aulas de percepção e por aceitar me ajudar nas transcrições das canções de Geraldo

À Alessandra, doce mãe, que sempre me apoiou e me incentivou a seguir meus sonhos.

Ao Vannie, querido amigo, que me ajudou proporcionando uma escuta atenta para meus devaneios e questionamentos ao mesmo tempo que trazia apontamentos pertinentes.

Por todas as pessoas que diretamente ou indiretamente fizeram parte dessa jornada.
À CAPES, pela bolsa.

Ao universo que na sua aleatoriedade me apresentou uma matéria sobre Geraldo Filme durante uma pesquisa no NUPHIS na antiga Universidade do Sagrado Coração. E foi assim que tudo isso começou...

Resumo

Geraldo Filme foi um artista e cantautor paulistano que soube se reinventar. Sua história foi traçada pelas andanças em ruas e bairros de São Paulo, seja na sua infância por trabalhar como entregador de marmitas para a pensão de sua mãe nas proximidades da Liberdade, seja em sua adolescência por transitar pelos cordões e escolas de samba como compositor nas periferias da cidade, a exemplo do parque do Peruche. Seja também, na fase adulta onde Geraldo adentrou no Teatro Popular Brasileiro e se conectou com Solano Trindade e Plínio Marcos.

Esses encontros favoreceram a elaboração da personagem que se tornaria uma das peças fundamentais para propagação do samba, da forma particular de acontecer o carnaval em São Paulo durante a década de 1980. Suas canções possuem uma vasta gama de temáticas que envolvem a sociedade, a cultura e política, sendo assim, canções complexas e ricas de informações musicológicas. Elas fazem parte da narrativa tecida pelas memórias do samba de São Paulo através de letras de samba, depoimentos e escolhas musicais para a gravação de seu LP, numa trama que contempla tanto os recursos do discurso narrativo quanto o discurso musical.

Portanto, este estudo é uma tentativa de olhar o meio sociocultural paulistano sob a lente presente nas canções de Geraldo Filme, para expor os fios conectivos dessa. Com isso, a partir da análise musicológica com apoio da semiótica da canção de Tatit (1996) e com auxílio de outras lentes Amailton Azevedo (2006), Bruna Prado (2013), Grada Kilomba (2019) para destacar o cenário sociocultural apresentado nas composições de Geraldo Filme e refletir na sua forma de compor canções. Usamos como referência auditiva seu único álbum solo Geraldo Filme (1980) pela gravadora Eldorado para evidenciar os cenários urbanos e agentes históricos.

Palavras-chave: Geraldo Filme, Semiótica da Canção, Decolonialismo, Musicologia

Abstract

Geraldo Filme was an artist and singer from São Paulo who knew how to reinvent himself. His story was traced by his wanderings in the streets and neighborhoods of São Paulo, whether in his childhood by working as a lunch box delivery man for his mother's boarding house near Liberdade, or in his adolescence by traveling through the cordões and samba schools as a composer in the outskirts of the city, like the Peruche park. Be it also, in the adult phase where Geraldo entered the Teatro Popular Brasileiro and connected with Solano Trindade and Plínio Marcos.

These meetings favored the elaboration of the character that would become one of the fundamental pieces for the psychology of samba, the particular way that carnival took place in São Paulo during the 1980s. His songs have a wide range of themes that involve society, culture, and politics, therefore, songs that are complex and rich in musicological information. They are part of the narrative woven by the memories of samba from São Paulo through samba lyrics, testimonials, and musical choices for the recording of his LP, in a plot that contemplates both the resources of the narrative discourse and the musical discourse.

Therefore, this study is an attempt to look at the São Paulo sociocultural milieu through the lens present in Geraldo Filme's songs, to expose the connecting threads of this. With that, from the musicological analysis supported by the semiotics of the song by Tatit (1996) and with the help of other lenses Amailton Azevedo (2006), Bruna Prado (2013), Grada Kilomba (2019) to highlight the sociocultural scenario presented in the presentations by Geraldo Filme and reflects in his compositions. We use as an auditory reference his only solo album Geraldo Filme (1980) by the Eldorado label to highlight the urban scenarios and historical agents.

Keywords: Geraldo Filme, Semiotics of Songwriter, Decoloniality, Musicology

Lista de Figuras

1. Figura 1 - **Geraldo Filme** – *Tradição* p. 95
2. Figura 2 - **Geraldo Filme** – *Mulher de Malandro* p. 95
3. Figura 3 - **Geraldo Filme** – *São Paulo, Menino Grande* p. 96
4. Figura 4 - **Geraldo Filme** – *São Paulo, Menino Grande* p. 97
5. Figura 5 - **Geraldo Filme** – *História da Capoeira* p. 97
6. Figura 6 - **Geraldo Filme** – *Vamos Balançar* p. 98
7. Figura 7 - **Geraldo Filme** – *A Morte de Chico Preto* p. 99
8. Figura 8 - **Geraldo Filme** – *Reencarnação* p. 100
9. Figura 9 - **Geraldo Filme** – *Garoto de Pobre* p.101
10. Figura 10 - **Geraldo Filme** – *História da Capoeira* p. 103
11. Figura 11 - **Geraldo Filme** – *Eu vou pra Lá* p. 103
12. Figura 12 - **Geraldo Filme** – *Silêncio no Bixiga* p. 104
13. Figura 13 - **Geraldo Filme** – *São Paulo, Menino Grande* p. 107
14. Figura 14 - Compasso 6–9 *Garoto de Pobre* p. 111
15. Figura 15 - Compasso 10–17 *Garoto de Pobre* p. 112
16. Figura 16 - Compasso 22–30 *Garoto de Pobre* p. 113
17. Figura 17 - Compasso 31–38 *Garoto de Pobre* p. 116
18. Figura 18 - Compasso 39–46 *Garoto de Pobre* p. 117
19. Figura 19 - Compasso 47–54 *Garoto de Pobre* p. 117
20. Figura 20 - Compasso 55–62 *Garoto de Pobre* p. 119
21. Figura 21 - Compasso 63–70 *Garoto de Pobre* p. 119
22. Figura 22 - Compasso 1-8 *São Paulo, Menino Grande* p. 121
23. Figura 23 - Compasso 9-16 *São Paulo, Menino Grande* p. 123
24. Figura 24 - Compasso 17-24 *São Paulo, Menino Grande* p. 124
25. Figura 25 - Compasso 25-33 *São Paulo, Menino Grande* p. 125
26. Figura 26 - Compasso 34-40 *São Paulo, Menino Grande* p. 126
27. Figura 27 - Compasso 41-56 *São Paulo, Menino Grande* p. 127
28. Figura 28 - Compasso 57-64 *São Paulo, Menino Grande* p. 127
29. Figura 29 - Compasso 65-73 *São Paulo, Menino Grande* p. 128
30. Figura 30 - Compasso 74-81 *São Paulo, Menino Grande* p. 129
31. Figura 31 – Compasso 82-88 *São Paulo, Menino Grande* p. 130
32. Figura 32 - Compasso 1-8 *Vá cuidar de sua vida* p. 132
33. Figura 33 – Compasso 9-16 *Vá cuidar de sua vida* p. 133
34. Figura 34 – Compasso 25-29 *Vá cuidar de sua vida* p. 134
35. Figura 35 – Compasso 33-41 *Vá cuidar de sua vida* p. 135

36. Figura 36 – Compasso 57-64 *Vá cuidar de sua vida* p. 136
37. Figura 37 – Compasso 65-73 *Vá cuidar de sua vida* p. 137
38. Figura 38 – Compasso 89-96 *Vá cuidar de sua vida* p. 138
39. Figura 39 - Compasso 97-105 *Vá cuidar de sua vida* p. 138

Lista de Anexos

1. Anexo I – Partitura *Garoto de Pobre* p. 149
2. Anexo II – Partitura *São Paulo, Menino Grande* p. 152
3. Anexo III – Partitura *Vai Cuidar de sua Vida* p. 154
4. Anexo IV – Partitura *Tradição* p. 157
5. Anexo V – Partitura *Mulher de Malandro* p. 158
6. Anexo VI – Partitura *Eu vou pra lá* p. 161
7. Anexo VII – Partitura *Silêncio no Bixiga* p. 163
8. Anexo VIII – Partitura *História da Capoeira* p. 165
9. Anexo IX – Partitura *Vamos Balançar* p. 167
10. Anexo X – Partitura *Reencarnação* p. 169

Sumário

Introdução	13
As vozes que ecoam do barracão	21
1. Contextualizando as histórias de Geraldo Filme.....	21
1.2 Doutor no samba	32
1.3 A Chegada de Geraldo no Teatro Experimental do Negro.....	38
1.4 Conflitos e Apropriações:	42
As vozes que ecoam em São Paulo.....	55
2 Ancestralidade nas canções de Geraldo Filme:	55
2.2 O Espaço, Tempo e as Micro-áfricas:	58
2.3 O Samba à paulista:	64
2.4 Adaptações e influências da Indústria Fonográfica:	73
As vozes que ecoam na musicologia	82
3 Decolonialidade na musicologia	82
3.2 A gravadora Eldorado	88
3.4 Figurativização.....	92
3.4.1 Dêiticos.....	95
3.4.2 Tonemas	99
3.4.3 Elasticidade Melódica	102
3.4.4 Faixa Entoativa.....	103
3.4.5 Unidade Entoativa.....	103
3.5 Gestos Interpretativos de Geraldo Filme	106
Referências Bibliográficas	145
Anexo I:.....	151
Anexo II:	154
Anexo III:.....	156
Anexo IV:	159
Anexo VI:	163
Anexo VIII:	167
Anexo X:	171

Introdução

A canção se faz convidativa para visitarmos memórias, trazendo à superfície vivências, sentimentos, locais e situações dos cenários que compõem o seu entorno aos fragmentos da história. Ela captura o pedaço temporal envolvido pela teia das relações e materializa-se através dos sons na criação de fios que conectam compositores, intérpretes e ouvintes. Quando a canção é entoada, dependendo de seu contexto, é possível deixar-se levar por ela e visitar o passado, gerando assim elos afetivos de tempos nostálgicos descritos, ou vividos, por aquelas pessoas que a escutam e a tocam. De modo que a canção também é campo fértil para pesquisas e reflexões. Por meio dela podemos observar a lente da pessoa que a compôs e perceber algumas de suas intenções. Vemos então, mesmo que de forma turva, sua vivência, reflexos de sua localidade e a decisão de expressar suas perspectivas.

Falando em elos afetivos do passado, nota-se um discurso comumente nostálgico proferido pelos bambas mais velhos quando se fala do samba, que ecoa nas mesas de bares, nas rodas de samba, nas avenidas e, quiçá, nos terreiros após o *xirê*¹: *Essa juventude está acabando com o samba, na minha época é que o samba era bom*. Sem querer mergulhar em águas profundas da psicologia, esse exemplo é uma forma de ilustrar o hábito humano de colocar cargas emocionais sobre os fatos quando revisitamos o passado. Esse hábito natural altera nossa percepção ao lembrar os *velhos tempos*, ainda mais quando eles são regados de música, e por que não, de boêmia.

Percebe-se com isso a tendência de enaltecer a bela época da juventude, especialmente quando chegamos em idade avançada. Parece que seguimos à risca o contrato social que coloca o envelhecimento como algo negativo. O antigo é adjetivo ofensivo, a modernidade é sinônimo de progresso, e logo é vislumbrada a ideia de modernizar-se para rejuvenescer e/ou evoluir. Temos dificuldade de permanecermos atentos ao presente, e nossa juventude, cada vez mais distantes nas trilhas do passado, se torna o cais das boas memórias do qual nos ancoramos em busca das validações internas e externas. Ironicamente, os jovens de hoje serão os velhos de amanhã e é bem provável que repetirão a mesma sentença no futuro: *Na minha época o samba era bom, hoje em dia essa juventude está estragando o samba*.

¹ *Xirê* vem da língua Iorubá e pode ser traduzida como roda ou dança para evocar os Orixás nas festas do candomblé. Referencio o *Xirê* pela importância das religiosidades afro-brasileira na preservação da cultura preta na diáspora e no pós-abolição.

Percebo com essa pequena reflexão inicial que a música proporciona possibilidades de criarmos e fortalecermos vínculos afetivos em diversas esferas², tanto entre seus praticantes como entre seus ouvintes. Percepção essa que pode tentar elucidar, mesmo de forma reduzida, os motivos pelos quais as pessoas dizem que antigamente vivíamos melhor por conta das estruturas sociais e políticas, ou seguindo o exemplo anterior, que o samba era melhor. O cerne dessa primeira questão, são os afetos que temos com tempos vividos, ou seja, a nostalgia, elemento presente na música de Geraldo Filme. Portanto, levo em consideração que a música pode acessar memórias, e com isso, construir cenários fragmentados e distorcidos³ dos momentos vividos.

A partir desse preâmbulo, que nos deu o tom sobre um aspecto da abrangência desta pesquisa - a canção como possibilidade de fonte histórica - se torna pertinente delimitar o resto de seu campo. Não procuro provar, por meio da musicologia, qual bamba disse a história verdadeira sobre o samba em São Paulo, e nem pretendo buscar a suposta pureza deste gênero⁴. Levo em consideração que é impossível falar de pureza tendo tantas rupturas e apagamentos na história devido *a travessia da Calunga Grande*⁵.

Procuro analisar as canções de Geraldo Filme entendendo a necessidade de olhar para sua negritude, seus caminhos percorridos pelas histórias do samba paulista e suas relações, sociais, culturais e políticas que transpassam o gênero musical e consequentemente Geraldo. Suas canções possibilitam a revisitação do passado, o que também é corroborar com o samba que se desenvolve em território paulista, o qual possui dinâmicas particulares da população afropaulista, que transpira a resistência contra o apagamento da história e contra o embranquecimento em sua cultura.

Olhar para as canções de Geraldo Filme é perceber a existência de estruturas sociais⁶ complexas, as quais não serão destrinchadas em sua totalidade nessa dissertação. Porém durante o percurso que farei ao longo do texto tenho a responsabilidade social de trazê-las ao

² CAMPBELL, Don. **The Mozart Effect**: tapping the power of music to heal the body, strengthen the mind, and unlock the creative spirit. New York: Avon Books, 1997.

³ A distorção acontece pela impossibilidade de sabermos, ou descrevermos exatamente os acontecimentos do passado

⁴ NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. **Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, nº 39, p.167-189. 2000

⁵ APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai. A África na filosofia da cultura**. Tradução Vera Ribeiro, 1ª edição. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p. 299.

⁶ ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.

debate devido ao conteúdo presente nas canções de Geraldo. Mesmo sabendo que não será possível findar os assuntos, é necessário, enquanto musicóloga, ter este compromisso social⁷.

Compreendo que não é possível abster-se por completo no momento de expor os acontecimentos históricos, como falado por Jenkins (2004) em sua reflexão sobre ideologia⁸. Portanto, reconheço que existem outras perspectivas no olhar para o cenário social urbano em que Geraldo estava inserido. Assim, adianto-me em dizer que, devido a crítica de Paulo Castagna (2008) à metodologia positivista de Auguste Comte presente na musicologia⁹ e por conta da perspectiva colonial presente no ambiente acadêmico, inclusive na formação superior na área da música¹⁰, procurei trazer no apoio teórico autores e reflexões que vão contra a colonização do saber¹¹.

Sendo assim, vejamos um dos marcos presentes na década de 1980. Dentro das humanidades tivemos os primeiros engatinhares de novos pensamentos e abordagens, dentre estes posso citar a semiótica da canção, como veremos mais adiante, e os pensamentos pós-coloniais.

Brevemente, o termo pós-colonial surge com a necessidade intelectual de repensar a razão colonial e nacionalista na Índia com o Grupo de Estudos da Subalternidade do Sul da Ásia, pelo historiador Ranajit Guha. Anos mais tarde intelectuais como Gayatri Spivak e Sturt Hall (2003)¹² seguiram essa linha de pensamento. Este último define o pós-colonialismo enquanto reflexão capaz de reler ações da colonização e sua história. Em outras palavras, quando revisitamos, por exemplo, a diáspora, podemos optar por escrever os acontecimentos fora das grandes narrativas imperialistas, de forma que descentralizemos as perspectivas colônias para trazermos fatos e personagens que foram deixados de lado da história oficial¹³.

⁷ LOCKE, R. P. **Musicologia e/como preocupação social...** *Per Musi*. Belo Horizonte, n.32, 2015, p.8-52.

⁸ JENKINS, Keith. **A História Repensada**. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2004. p.43-51

⁹ CASTAGNA, Paulo. **A Musicologia Enquanto Método Científico**. *Revista do Conservatório de Música de Ufpel*, Pelotas, n. 1, p. 7-31, nov. 2008, p. 11-12

¹⁰ QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. **Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões**. In: *Revista da ABEM*, Londrina, v.25, n.39, 132-159, jul.-dez. 2017. Disponível em: (<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/726501>).

Acesso em: 14 mai 2021

¹¹ Devido ao isolamento social para combater a pandemia de COVID-19 não foi possível ir a campo durante a coleta de dados, dificultando o contato direto com fontes primárias e me limitando ao estudo bibliográfico.

¹² HALL, Stuart. **Quando foi o pós-colonial?** Pensando no limite. In: HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, p. 101-131. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

¹³ HALL, Stuart 2003 p. 109

Entretanto, percebe-se que a vertente de estudos pós-coloniais emerge com mais força no Reino Unido e nos Estados Unidos, e apesar de seus protagonistas possuírem ascendência não inglesa ou não estadunidense, essa característica, de estarem dentro desse cercado intelectual, foi fortemente criticada pelos pesquisadores latino-americanos que almejam descentralizar esses polos do conhecimento. Surge então, o pensamento decolonial. Sob alicerces de interpretação mais voltado às experiências da América Latina, o pensamento decolonial procura romper com o conhecimento que se propõe a universalização.

O pensamento decolonial objetiva problematizar a manutenção das condições colonizadas da epistemologia, buscando a emancipação absoluta de todos os tipos de opressão e dominação, ao articular interdisciplinarmente cultura, política e economia de maneira a construir um campo totalmente inovador de pensamento que privilegie os elementos epistêmicos locais em detrimento dos legados impostos pela situação colonial. REIS (2018) p. 3¹⁴

Essa vertente de estudo decolonial é relativamente recente se levarmos em consideração a estruturação do termo e da linha de pensamento mais formal. Entretanto, quando visitamos as obras de Oliver Cox, Frantz Fanon, Aimé Césaire, Lélia Gonzáles, Beatriz do Nascimento, Sueli Carneiro, Abdias do Nascimento, para citar algumas, vemos que mesmo não usando o termo decolonial para definir seus estudos, elas estão em consonância com a recomendação de problematizar a manutenção das condições colonizadas da epistemologia.

Por outro lado, temos Grada Kilomba (2019) que se utiliza desse termo e revive uma discussão trazida por Spivak (1995) sobre “pode a subalterna falar?”. Trago essa reflexão para a pesquisa por entender que o samba, apesar de ser plural, pode se conectar com a persona da subalterna, levando em consideração que seus autores também se conectam à esta persona. Proponho isto, pois algumas pessoas não se conectam com a essência do samba, que vai além da esfera “linguagem musical” e conseqüentemente da música mercadológica.

O samba de Geraldo Filme aponta para a necessidade de um mergulho mais profundo que o coloca numa posição além do produto. Ele adentra o campo sociocultural afro diaspórico onde abriga a preservação cultural negra, suas formas de socialização que as vezes são subversivas ao normativo, a sua cosmovisão que traz a espiritualidade dos terreiros e a resistência contra o racismo estrutural.

¹⁴ REIS, Maurício de Novais; ANDRADE, Marcilea Freitas Ferraz de. O pensamento decolonial: análise, desafios e perspectivas. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, n. 202, p. 1-11, mar. 2018. Mensal.

Este estudo é uma tentativa de olhar o meio sociocultural paulistano sob a lente presente nas canções de Geraldo Filme, para expor os fios conectivos dessa constelação que transpassam a música, a vida de Geraldo e de seus ouvintes. Com isso, a partir da análise musicológica com apoio da semiótica da canção¹⁵ e com auxílio de outras lentes para aproximar o método linguístico da musicologia, irei destacar o cenário sociocultural apresentado nas composições de Geraldo Filme e refletir na sua forma de compor canções, usando como referência auditiva seu único álbum solo *Geraldo Filme* (1980) pela gravadora Eldorado. Evidencio a hipótese de que as canções de Geraldo Filme podem contribuir para se entender a história do desenvolvimento urbano em São Paulo pela ótica decolonial.

Uma vez delimitado o campo de abrangência da dissertação e dado o cerne da nossa questão, torna-se pertinente ampliarmos nossa visão para observarmos esferas que formam a periferia do tema central. Dessa forma, trarei o historiador Eric Hobsbawm (1997)¹⁶ e seu conceito de *tradição inventada*¹⁷ como forma de embasar o argumento de que não existe uma história dura e imutável dentro da musicologia quando falamos em sambas.

O conceito de tradição inventada não é uma imposição que vê as pessoas como meramente agentes passivos. Trevisan (2020)¹⁸ defende um movimento mais dinâmico, onde as pessoas são agentes ativos na disseminação dessa tradição ao mesmo tempo que elas podem, ou não, modificá-las por meio da sua reprodução¹⁹. Essas tradições normalmente são vestidas com uma roupagem antiga, e maquiadas com toques de misticismos. O seu surgimento e desenvolvimento se torna romantizado, porém quando revistamos a história dessas tradições percebemos que elas são mais novas do que parecem e que houve apagamento de pessoas relevantes para o processo de desenvolvimento dessa tradição.

Quando nos debruçamos sobre a literatura referente à música popular brasileira observamos que o samba carioca se torna quase o único samba presente. Por trás dessa quase

¹⁵ TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002.

¹⁶ HOBBSAWM, E.; RANGER, T. **A Invenção das Tradições**. 2ed., São Paulo: Paz e Terra S.A, 1997.

¹⁷ Neste caso estou me referindo à entidade samba quando digo *tradição inventada*, uma vez por ter citado o exemplo do saudosismo dos velhos tempos e por dizer sobre as particularidades do samba paulista. Compreende-se por tradição inventada como um aglomerado de fazeres que possuem uma conjuntura de práticas específicas, reguladas ou não por regras subjetivas ou expostas. Tais fazeres podem ser aceitos ou não pelos sujeitos. No primeiro caso, ocorrerá a continuidade da prática, sendo possível ou não identificar quando e como ela surge. (TREVISAN 2020).

¹⁸ TREVISAN, Ivan Rodrigues. **Para Além da Invenção**: uma crítica ao conceito hobsbawmiano de tradição. In: GUILHERME, Willian Douglas. **História e as Práticas de Presentificação e Representação do Passado**. Ponta Grossa: Editora Atena, 2020. p. 136-204.

¹⁹ TREVISAN, Ivan Rodrigo (2020) p. 137

unanimidade existe a tradição inventada que começou a ser criada e solidificada durante o século XX. O seu mito de origem, o maxixe²⁰ *Pelo Telefone*, foi nomeado por historiadores, jornalistas, musicistas e bambas como o primeiro samba da história. Paralelamente em São Paulo, mesmo tendo diversas cidades como reduto negro onde aconteciam o que se considera o início do samba paulista durante a transição do século XIX para o XX, foi Pirapora do Bom Jesus que recebeu a alcunha de berço do samba paulista.

Em ambos os sambas existiu um aparato ideológico e jogos de interesses para solidificar essa tradição, em paralelo às ações dos agentes sociais que estavam imersos nas rodas de sambas criando, modificando e resistindo. Exemplifico essa questão com o caso do Rio de Janeiro pela vasta bibliografia sobre o tema. Nos meados dos anos 1930 houve o germinar dos estudos sobre as culturas populares do Brasil.

No âmbito do samba temos a semente trazida pela obra *Na Roda do Samba*²¹ por Francisco Guimarães (Vagalume) que movimenta a tentativa de jornalistas²² de estabelecer a história “oficial” do samba, onde as Pequenas Áfricas cariocas seriam o único berço para o nascimento do gênero musical. Necessário é fazer um adendo após essa afirmação: não pretendo desvalorizar o trabalho desses jornalistas que levantaram um acervo bibliográfico fantástico usado até hoje nos estudos e pesquisas musicológicas. Entretanto é pertinente observarmos, de forma crítica, que a tradição inventada do samba carioca tentou de algumas maneiras ocultar a história do samba paulista. Digo isso pelo fato de que quando se afirma uma localidade como sendo a única origem de um gênero musical, são desconsideradas todas as outras possíveis localidades originárias.

Concluindo o pensamento sobre tradição inventada, não posso deixar de citar que essa tradição traz questões de embranquecimento durante o desenvolvimento da história do samba enquanto gênero musical fonográfico. Falar sobre essa temática abre espaço para outras questões complexas que extrapolam a presente pesquisa, pois seria necessária um estudo

²⁰ Segundo a análise musicológica de Siqueira em SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e Identidade Nacional**: das origens à Era Vargas. São Paulo: Fundação Editora do Unesp, 2012 p. 109-125

²¹ Publicado em 1933

²² Lúcio Rangel. (1962); J. Muniz Júnior (1976); Ary Vasconcelos (1958); José Ramos Tinhorão (1974 e 1998) para citar alguns

independente para discorrer sobre o embranquecimento do samba²³. Entretanto acho pertinente citar neste momento dois motivos para ter tocado nesse assunto.

O primeiro, porque na história do samba carioca houve o embranquecimento para o samba se popularizar e se tornar a identidade nacional durante a ditadura Vargas²⁴, e deixar de falar sobre isso é, a meu ver, compactuar com este projeto ideológico. O segundo motivo é que na canção *Vá Cuidar de Sua Vida* Geraldo Filme denuncia criticamente o embranquecimento cultural. Portanto, para realizar a análise desta canção é recomendável refletir sobre o embranquecimento, dentro do nosso campo de abrangência.

O samba agoniza, mas não morre. Reinventa-se, orbitando entre os signos ancestrais da festa e da agonia. Tributário da grande diáspora africana, soube sobreviver à gramática do chicote e da senzala. Nascido no saracoteio dos batuques rurais, adentrou a periferia dos grandes centros urbanos sem pedir licença. Iniciado nos terreiros de macumba, incorporou-se aos cortejos dos ranchos, blocos e cordões, numa simbiose perfeita com o Carnaval. Enfrentou preconceitos, ouviu desacatos, sofreu segregações. Ganhou espaço no picadeiro dos circos mambembes e foi adotado pelos tablados do teatro ligeiro. Sinônimo de malandragem, viu-se perseguido pela polícia, entregou-se à vadiagem das ruas, perambulou nos cabarés mais ordinários da zona do Mangue. No morro, foi morar nas ribanceiras das favelas, sem nunca abdicar dos apelos do asfalto. Vendido e comprado na surdina, tratado como produto clandestino, aos poucos foi sendo envolvido pelos códigos e engrenagens do grande mercado. Ladino, chegou ao disco, ganhou o rádio, virou astro de cinema. Desde que o samba é samba, é assim. A multiplicidade e a surpreendente capacidade de reelaboração fazem parte indissociável de sua natureza plural, absorvente, caleidoscópica. Nasceu maldito e cativo. Cresceu liberto de amarras. NETO (2017) p 25

As canções de Geraldo Filme possuem uma vasta gama de temáticas que envolvem a sociedade, a cultura e política, sendo assim, canções complexas e ricas de informações musicológicas. Apesar do gênero musical do nosso compositor ser intitulado como *samba paulista*, percebo, a partir da escuta musical, semelhanças rítmicas e harmônicas com o samba carioca apresentadas pela antropóloga e musicista Bruna Prado (2013)²⁵, ao mesmo tempo que são perceptíveis traços do *samba rural* originário do interior de São Paulo.

Com isso, divido este estudo na seguinte estrutura. O primeiro capítulo será destinado a apresentar nosso compositor, buscar entender suas influências através de seus percursos pela cidade de São Paulo em seu processo desenfreado de urbanização. Ao escutar as canções de

²³ SIQUEIRA (2012) traz perspectivas do debate do embranquecimento do samba nas páginas 166-172

²⁴ *Ibidem* (2012) p.211-244

²⁵ PRADO, Bruna Queiroz. **A passagem de Geraldo Filme pelo ‘samba paulista’**: narrativas de palavras e músicas. 2013. 248 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropologia Social, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

Geraldo Filme percebemos que sua musicalidade recebe influência dos territórios conhecidos por ele, das vozes que ecoam do seu passado pela ancestralidade negra e dos terreiros. Revisitar a trajetória como tentativa de apresentar ao leitor quem é esse agente histórico é observar fotografias recortadas de histórias que evidenciam as festividades, alegrias, sua negritude, ao mesmo tempo que nos mostra as estruturas sociais, as suas relações, as estratégias adotadas pela população afro-paulista, a resistência contra políticas higienistas, a memória de tempos que transmutaram o território criando uma fonte de inspiração convidativa para que Geraldo pudesse beber, permitindo a inspiração de compor seu *samba político*²⁶ nas micro-áfricas²⁷.

No segundo capítulo me dedicarei a relacionar nosso compositor com as vozes do samba paulista, trazendo as histórias das festas de Pirapora do Bom Jesus, dos territórios conhecidos como micro-áfricas, e das histórias de sua ancestralidade. Ainda nesse capítulo percorrerei as influências da indústria fonográfica que permearam a produção do LP do cancionista. Olhar para o passado musical paulista e os processos de urbanização da cidade de São Paulo irá proporcionar possíveis pontos para se conectarem com as análises cancionais, uma vez que Geraldo era um pesquisador orgânico e por isso estava em contato com as histórias que circundam a capital paulista.

O terceiro capítulo será reservado para apresentar brevemente a trajetória da gravadora *Eldorado*, que apesar de em seu início ter sido uma gravadora especializada na música erudita, em meados da década de 1980 passou a abranger outras músicas em seu estúdio, como as canções de Geraldo em seu *LP Geraldo Filme* (1980) e os cantos do *LP O Canto dos Escravos* (1982). Trarei também informações técnicas sobre o LP do cancionista e farei reflexões sobre a decolonialidade dentro do campo da musicologia. Por fim apresentarei a semiótica da canção para subsidiar as análises cancionais no quarto capítulo. Percorrido toda essa trajetória encerrarei a presente dissertação com algumas considerações finais.

²⁶ AZEVEDO, Amailton Magno. **Sambas, quintais e arranha-céu: as micro-áfricas em São Paulo**, 2016 p. 101

²⁷ AZEVEDO, Amailton Magno. **A Memória Musical de Geraldo Filmes: Os sambas e as micro-áfricas em São Paulo**. 2006. 242 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006

As vozes que ecoam do barracão

1. Contextualizando as histórias de Geraldo Filme

Sua história foi traçada por inúmeras andanças pelas ruas e bairros de São Paulo, seja na sua infância por trabalhar como entregador de marmitas para a pensão de sua mãe nas proximidades da Liberdade, seja em sua adolescência por transitar pelos cordões e escolas de samba como compositor nas periferias da cidade, a exemplo do parque do Peruche. Seja também, na fase adulta onde Geraldo adentrou no Teatro Popular Brasileiro e se conectou com Solano Trindade e Plínio Marcos, e paralelamente, se tornou uma das peças fundamentais para propagação do *samba*, sendo uma personalidade conhecida no meio carnavalesco de São Paulo.

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. PRADO (2013) p. 207-208

Este fragmento retirado da dissertação de Prado (2013) sobre a narrativa da história de Geraldo durante a entrevista com Osvaldinho da Cuíca nos enfatiza a quase existência de dois Geraldo, o sambista negro paulista e o Geraldo do dia a dia. O primeiro foi mais documentado por meio de entrevistas, reportagens e documentários. O segundo talvez tenha ficado reservado para as pessoas mais íntimas, as quais tiveram a oportunidade de conviver o dia a dia com o compositor. Penso que foi necessário a construção dessa personagem heroica do *sambapaulista* para reforçar o discurso de preservação do samba em São Paulo, pensamento esse que se alinha a perspectivas de agentes ativos na tradição inventada, pois a construção dessa personagem foi feita pelos próprios agentes como forma de preservar a manifestação cultural dos terreiros²⁸ de São Paulo. Sendo impossível, portanto, classificar o que pertence exclusivamente a Geraldo do dia a dia e ao sambista negro paulista, pretendo, contudo, percorrer sua trajetória para apresentar a personagem principal da dissertação na próxima sessão.

²⁸ SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Salvador: Imago Editora, 2002.

Assim como Prado (2013), vejo e reconheço Geraldo como artista que soube se reinventar quando preciso. Vejo-o defendendo as particularidades do *samba paulista* ao mesmo tempo que fez parceria com sambistas cariocas. Percebo-o denunciando o racismo e preocupado com a preservação da ancestralidade negra no samba ao mesmo tempo que defendia a participação de pessoas brancas e estudantes universitários nas rodas de samba, exaltando a cultura dos Orixás em suas canções, mesmo não sendo praticante da religião.

Estas três tessituras [*Sambista, Negro e Paulista*] 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 Trindade²⁹

Ainda no campo das ambiguidades, percebe-se nessas entrevistas a música de Geraldo como fora dos padrões fonográficos vigentes pelo público³⁰. Osvaldinho da Cuíca concordou com essa afirmação ao declarar na entrevista com Prado (2013) que o samba de Geraldo possuía linhas melódicas lineares de modo que a música comercial optava por linhas melódicas mais elaboradas. Talvez seja possível encontrar contradições nessa afirmação se analisarmos em outro momento as linhas melódicas de músicas que estavam presentes na indústria fonográfica entre o século 60-80³¹, entretanto, este não é o cerne da questão.

Por outro lado, tenho em mente que a indústria fonográfica possuía padrões estéticos para os fonogramas que seriam divulgados para o público em geral e outros padrões estéticos para nichos específicos que estão fora do senso comum, como define Warner (2016).

Como todos os públicos, um contrapúblico passa a existir através de um endereçamento a desconhecidos indefinidos. (Esta é uma diferença significativa entre a noção de um contrapúblico e a noção de uma comunidade ou grupo.) Mas o discurso contrapúblico também se dirige aos desconhecidos como não sendo apenas um segmento qualquer. Eles são socialmente marcados por sua participação neste tipo de discurso; presume-se que as pessoas comuns não gostariam de ser confundidas com o tipo de pessoa que pudesse participar neste tipo de conversa, ou estar presente neste tipo de cena. Dirigir-se a desconhecidos indefinidos, em uma revista ou um sermão, tem um

²⁹ *Ibidem* p. 208

³⁰ WARNER, Michael. Públicos e Contrapúblicos. *Periódico Permanente*, [s. l], v. 6, n. 1, p. 1-17, fev. 2016.

³¹ Período estudado pela pesquisa por ser referente ao período de composição das canções que Geraldo gravou em seu LP

significado peculiar quando se sabe de antemão que a maioria das pessoas não vai querer ler uma revista gay ou ir a uma igreja de negros³².

Apesar de que na década de 80 o samba e a cultura popular passavam por um processo de maior aceitação pela classe média universitária paulista³³, ao mesmo tempo que ainda existia um certo distanciamento dela, pois aos olhos dessa classe os veiculadores do samba são considerados o “Outro”³⁴.

Existe uma afirmação realizada por Fernando Penteado, um dos sambistas entrevistados por Prado (2013), interessante de trazer para o debate que diz que Geraldo está na margem musical, ao mesmo tempo que era aclamado nos terreiros paulistas. O comentário em questão trazido por Penteado declara que em São Paulo as composições de Geraldo são relevantes, porém quando comparadas com as composições de sambistas cariocas acaba sendo mais do mesmo. 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”³⁵. Tendo em vista que a indústria fonográfica na época estava focada na produção musical do eixo Rio-São Paulo é possível afirmar que sendo mais uma de tantas outras músicas Geraldo não iriam ter tanta visibilidade dentro deste campo fonográfico. Por outro lado, ele foi uma figura respeitada entre outros sambistas paulistas e frequentadores dos cordões e escolas de samba das periferias.

No campo sociopolítico trago as palavras de Renato Dias durante a entrevista com Prado (2013). Como dito anteriormente, o sambista nos conta que 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 samba³⁶. Por outro lado, não acredito que o movimento de resgate, ou preservação, tenha se originado de forma abrupta em Geraldo, uma vez que outros de sua geração já propunham este resgate de maneira intuitiva como é o caso de Toniquinho Batuqueiro e Zeca da Casa Verde, referências no cenário do samba em São Paulo e músicos que gravaram juntamente com Geraldo e Plínio Marcos o álbum *Samba e Prosa*.

Dessa forma, a geração de Geraldo, Toniquinho e Zeca foi estopim de uma mudança gradual do *samba paulista*. Em contrapartida, a geração anterior, trazia um movimento diferente. Madrinha Eunice, Dona Sinhá e Dionísio Barbosa se preocupavam em se equiparar

³² WARNER, Michael 2016 p. 16

³³ GOHN, Maria da Glória 1997 p. 187

³⁴ KILOMBA, Grada 2019 p. 16

³⁵ SEGRETO, Marcelo p. 207

³⁶ PRADO, Bruna (2013) p. 72

com a festa e música carioca, enquanto Geraldo tentava afirmar a particularidade do samba em São Paulo buscando suas raízes de origem paulistas.

Em entrevista com Olga Von Simson³⁷, Eunice relata que trouxe para os Cordões Carnavalescos alguns fazeres musicais herdados da sua experiência do fazer samba carioca para sua escola Lavapés. Contudo, Madrinha Eunice era abertamente contra a homogeneização do carnaval, como disse sua neta Rosemeire em entrevista no Grêmio Recreativo de Resistência Cultural Kolombolo Diá Piratininga, sua avó não queria que o carnaval caísse nas mãos dos brancos³⁸.

Em relação a trajetória fonográfica de Geraldo Filme, o cancionista participara da gravação de quatro álbuns, onde foi intérprete, instrumentista e/ou compositor. Talvez não seja um número expressivo para refutar o argumento de que ele não se enquadrava nos moldes fonográficos, mas é um número relevante para afirmar que foi possível registrar algumas de suas canções no formato de áudio, enquanto grande parte da velha guarda do samba em São Paulo morreu no anonimato para indústria fonográfica e seus respectivos consumidores.

Importante salientar que a gravação de seu LP solo foi realizada durante os anos finais da Ditadura Militar e seu contexto sociopolítico estava em atrito com ideologia ditatorial. Levo em consideração que Geraldo Filme desde 1969 se opunha declaradamente a oficialização do carnaval, fazia parte do Movimento Negro Unificado, do PCdoB tendo sua candidatura como deputado estadual indeferida no ano de 1971. Uma de suas canções, *Garoto de Pobre* foi censurada em 1964, além de constarmos sua parceria com Plínio Marcos e Solano Trindade, personagens abertamente contra o regime militar.

Tebas, negro escravo
Profissão: Alvenaria
Construiu a velha Sé
Em troca pela carta de alforria
Tebas – Geraldo Filme³⁹

³⁷ VON SIMSON, Olga. **Entrevista de Madrinha Deolinda Madre**: parte 1. parte 1. 1981. Disponível em: <https://acervo.mis-sp.org.br/audio/entrevista-de-madrinha-deolinda-madre-madrinha-eunice-12>. Acesso em: 08 dez. 2021.

³⁸ PIRATININGA, Kolombolo Diá. **Kolombolo Apresenta**: rose da lavapés. Rose da Lavapés. 2019. A citação ocorre aos 21'13'' até 22'22''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rO5qRXrzhWs>. Acesso em: 08 dez. 2021.

³⁹ *Tebas* – Geraldo Filme. Disponível em: encr.pw/utEOI Acesso em 09 fev de 2023

Em entrevista com Olga Von Simon⁴⁰ Geraldo compartilha alguns episódios vividos. O cancionista visitava acervos procurando traços da história negra paulistana, tendo fotocopiado alguns desses documentos e jornais com a finalidade de manter com ele vestígios dessas histórias que poderiam correr o risco de se perderem. Uma dessas histórias contadas em algumas entrevistas com Geraldo é a de Tebas, arquiteto e engenheiro escravizado que viveu nos anos finais do século XVIII⁴¹.

A história se fez muito importante para a vida de Geraldo, ainda mais pelas suas influências ancestrais. É sabido que a diáspora tentou cortar todos os elos das pessoas escravizadas sequestradas de África como sua história, cultura e identidade. Tentou-se brutalmente e institucionalmente promover um esquecimento coletivo como forma de opressão e manutenção do sistema escravista, e posteriormente republicano. Ser preto é renascer com a consciência de sua negritude, ser preto é se reconectar com os fios que nos ligam ao passado, e medito em dizer que este é um dos elementos simbólicos trazidos por Geraldo por meio de suas canções.

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 do seu povo
já virou arma de guerra

*História da Capoeira – Geraldo Filme*⁴²

1.1 Infância

Nesse ciclo espiralar do renascimento Geraldo nasceu no ano de 1927 ao vigésimo quinto dia do mês de agosto em São Paulo. Entretanto seu registro de nascimento foi oficialmente efetivado na cidade de São João da Boa Vista por meio de seu batismo. Essa escolha de o batizarem em São João é justificado pelo compositor durante o programa “Ensaio” pela TV Cultura que conta que sua família era da cidade interiorana. Neste mesmo programa, que posteriormente iria virar um álbum pelo selo SESC⁴³, ele conta das festividades que acompanharam seu marco inicial de vida. Foram três dias de festa que acolheram os batuques

⁴⁰ VON SIMSON, Olga. **Entrevista de Geraldo Filme de Souza**. 1981.

⁴¹ FERREIRA, Albilio (org). **Tebas: um negro arquiteto na São Paulo escravocrata**. São Paulo: Idea, 2018. 128 p.

⁴² *História da Capoeira – Geraldo Filme*. Disponível em: encr.pw/EKawM Acesso em 09 fev 2023

⁴³ Geraldo Filme. *A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes*.

para os mais velhos no quintal e o samba para os mais novos na sala. Desde seu nascimento Geraldo era permeado por práticas que o ligavam à sua ancestralidade.

Podemos perceber por meio deste relato que a música estava presente na vida de Geraldo desde seu nascimento, criando uma paisagem sonora propícia para o desenvolvimento de seu ouvido musical, que foi estimulado pelas sonoridades do interior de São Paulo, paralelamente aos da metrópole urbana e por seus progenitores, Augusta Geralda e Sebastião de Souza.

Dona Augusta, como era conhecida, foi dançarina de *schottisches*, ganhadora de concursos de dança em casas noturnas e fundadora do Clube de Baile Paulistano da Glória, o qual anos mais tarde transformaria em cordão carnavalesco. O clube se originou no bairro da Liberdade da década de 1940 e a história nos diz que a mãe de Geraldo entrou em contato com movimentos sindicais de operários durante uma viagem de trabalho à Europa. Nessa ocasião ela trabalhava como cozinheira para membros da família Penteado. Após este primeiro contato com movimentos sindicais no exterior ela retorna a São Paulo com ideias de criar um espaço de lazer para cozinheiras e empregadas domésticas da região onde morava, ao mesmo tempo que este espaço de lazer funcionaria como mobilização política para mulheres trabalhadoras.

Minha mãe foi cozinheira, de grandes famílias aí, foi fundadora do Paulistano, a minha mãe era uma mulher assim ela trabalhava com a família Penteado, ela fez umas viagens assim no exterior e uma série de coisa. Em 1925-27 minha mãe já pensava em sindicato de domésticas, então ela fundou esse Paulistano com as cozinheiras e empregadas do jardim América aqui na Alameda Santos.⁴⁴

A figura de Dona Augusta pode ser entendida enquanto representação de outras mulheres negras que foram e são agentes históricos que preservam a cultura afro-diaspórica. Traçando um breve paralelo entre o candomblé e o samba para exemplificar essa preservação percebemos que em ambos os cenários existem exemplos de mulheres pretas em cargos de liderança. No candomblé, sua construção e manutenção foram essencialmente feitas pela força feminina, onde suas fundadoras tornaram-se as lideranças dos terreiros, como por exemplo, a Iyá Nasso, fundadora das primeiras rodas de candomblé no início do século XIX e a Mãe Aninha, fundadora do Ilé Axé Opo Afonjá. Além desse início marcado pela matrilinearidade podemos observar o costume das filhas mais velhas dos terreiros serem responsáveis na

⁴⁴ VON SIMSON, Olga. **Entrevista de Geraldo Filme de Souza**: parte 1/5. 1981. Disponível em: <https://acervo.mis-sp.org.br/audio/entrevista-de-gerald-filme-de-souza-parte-15>. Acesso em: 13 jun. 2022. Dos 1'09'' até 1'34''

transmissão dos ensinamentos do terreiro a partir da história oral para as filhas mais novas e outros.

No samba posso citar exemplos de mulheres como a famosa Tia Ciata no Rio de Janeiro, responsável pelo berço do samba carioca na Pequena África e a Madrinha Eunice em São Paulo, fundadora da Escola de Samba Lavapés e presidente de 1937 a 1995, que após seu falecimento a presidência passou a ser de sua neta Rosimeire Marcondes.

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 XX⁴⁵.

A história de Madrinha Eunice pode ser mais uma exceção à regra, uma vez que o samba é um espaço tido como majoritariamente masculino e conseqüentemente torna-se muitas vezes misógino e sexista. Por mais que exceções existam, a representatividade da mulher no samba é um tanto duvidosa, pois elas estão mais presentes nas letras dos sambas escrita por homens do que nas feitura segundo sua história oficial, ainda assim podemos ver os vestígios de estruturas sexistas e racistas que assolam mulheres negras.

Del Priori (2013)⁴⁶ nos traz o fato de que desde o período colonial as mulheres negras eram degradadas e desejadas ao mesmo tempo, devido a misoginia que impunha para essas mulheres a alcunha de “alvos fáceis” ao mesmo tempo que eram destituídas de sua humanidade, assim como é mostrado pelo ditado popular questionável apontado pela autora, “Branca pra casar, mulata para foder e negra pra trabalhar”⁴⁷.

Contudo houve incontáveis atos de resistências de mulheres negras ao longo das décadas desde o período colonial. As mulheres no interior das senzalas tinham um papel fundamental para a preservação e reconstrução da cultura afro-diaspórica, por meio da transmissão oral de suas crenças e valores foram capazes de elaborar formas da manutenção da família, por meio das músicas e linguagens ensinavam as histórias e mantinham vivas na memória de seus descendente sua ancestralidade⁴⁸.

⁴⁵ PRADO, Bruna (2013) p. 63

⁴⁶ DEL PRIORE, Mary. **Histórias e conversas de mulher**. São Paulo: Planeta, 2013.

⁴⁷ *Ibidem* (2013) p. 36

⁴⁸ PAIXÃO, Marcelo; GOMES, Flávio. Histórias das diferenças e das desigualdades revisitadas: Notas sobre gênero, escravidão, raça e pós-emancipação. **Estudos Feministas**. Florianópolis, p. 949-964, setembro-dezembro, 2008. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24327811>. Acesso em: 05 jul 2022 p. 951

Essas práticas se mantiveram mesmo depois da abolição da escravatura, pois as mulheres negras continuariam sendo o sustentáculo de suas famílias. Isto porque os homens negros tinham dificuldades em competir no campo profissional com os imigrantes europeus recém-chegados, dos quais grande parte veio para o Brasil pelo projeto político de embranquecer a população através da “mestiçagem positiva”. Esses imigrantes europeus eram a primeira opção para os senhores, que não queriam pagar pessoas que outrora estavam na condição de escravizadas.

As mulheres negras que desenvolviam atividades profissionais como lavadeiras, quituteiras, doceiras teriam superado esse processo de individualização. Esta experiência individual e fragmentada teria sido interrompida no momento em que essas mulheres formaram organizações culturais, ligadas na maioria das vezes à religião e ao samba. Essas associações de mulheres negras tinham função de coesão, de proteção coletiva e ocupavam espaço público, representando uma proteção contra os perigos que a rua, mas também as autoridades públicas pudessem oferecer. Nessa perspectiva, as mulheres negras se tornaram guardiãs e transmissoras das tradições religiosas e culturais afro-brasileiras. Por outro lado, elas se encontraram alocadas, especialmente, em atividades profissionais manuais e servis. (CARDOSO, 2012, p. 37)⁴⁹

Nessa direção, assim como na história, as mulheres negras tiveram um papel fundamental, na história do samba e do nosso cancionista. A avó de Geraldo era uma dessas personagens, ela contava histórias de sua ancestralidade, perpassava pelos contos do período escravista e ensinou-lhe música por meio da oralidade.

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.⁵⁰

Ainda nesse meio do aprendizado musical, sua mãe o incentivava levando Geraldo ao carnaval dos blocos que acontecia na rua São Caetano com sete anos de idade⁵¹. Lá seu interesse pelo desfile e pela música aumentaram e aos dez anos para onze anos de idade sua mãe lhe concedeu a benção para participar do carnaval de rua sozinho, desfilando pela primeiravez com o cordão Campos Elísios como baliza. Posteriormente teve uma passagem pelo

⁴⁹ CARDOSO, Cláudia Pons. **Outras falas**: feminismos na perspectiva de mulheres negras brasileiras. Tese (doutorado) –Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas –Bahia: Salvador, 2012.

⁵⁰ *Ibidem*. (2013) p. 33

⁵¹ VON SIMSON, Olga. **Entrevista de Geraldo Filme de Souza**: parte 1/5. 1981. Acesso em: 13 jun. 2022. Dos 3’49’’ até 4’00’’

Camisa Verde. Porém, sua mãe não escondia a vontade de ver Geraldo estudar para tornar-se doutor, pois não gostava da vida de músico boêmio vivida por Sebastião, pai de Geraldo.

“Quando falo sempre minha mãe assim é porque ela é chave de tudo, *ocê entende?* A chave de tudo é ela, pouco eu falo do meu pai, só quando me perguntam por que a chave de tudo era a velha mesmo.”⁵²

Dona Augusta tinha uma pensão localizada na Avenida Rio Branco próximo ao bairro nobre Campos Elísios. A pensão abrigava reuniões musicais organizadas por Sebastião das quais Geraldo frequentava. Esse espaço-escola reunia musicistas por meio dos saraus que estimularam a escuta de Geraldo e contribuíram também ao seu aprendizado musical. Entre essas personagens se encontra o próprio pai de Geraldo que era um exímio multi-instrumentista que tocava violino, flauta e cavaquinho.

A localidade da pensão de Dona Augusta favorecia o aprendizado musical de seu filho, pois estava nas proximidades do Largo da Banana, que era uma micro-áfrica importante para o *samba paulista*.

O trabalho e a música traduzem uma forma de viver daqueles trabalhadores idosos no Largo da Banana. O comércio de banana significava em certa medida uma outra possibilidade de remuneração e uma estratégia forjada para aliviar os baixos salários. O samba, nesse momento, era vivido nesse ambiente de trabalho onde Geraldo Filme, ainda menino, por volta dos dez anos de idade, observava e ia incorporando o que olhava e ouvia⁵³.

O Largo da Banana se localizava nas redondezas da estação de trem da Barra Funda, que no período de existência do Largo era um importante centro de abastecimento da cidade e entreposto para as mercadorias com destino a Santos. Reunia trabalhadores informais, em sua maioria negros e mestiços, que recebiam um pequeno ordenado para carregar e descarregar os produtos nos armazéns nos arredores da estação. Entre as atividades laborais precários e incertos os trabalhadores organizavam rodas de samba e de tiririca.

⁵² *Ibidem*. Aos 4'40'' até 5'10''

⁵³ AZEVEDO, Amailton (2006) p. 54

Podemos interpretar a partir das lentes de Iêda Marques Britto⁵⁴ que o samba constituiu um exercício de resistência cultural negra a partir dos ensacadores e carregadores que frequentavam o Largo da Banana⁵⁵.

O Largo da Banana seria, assim, um “território livre”, não sujeito aos controles exercidos no resto da cidade. Tais interpretações propõem que a população negra e mais pobre de São Paulo teria historicamente ficado à margem tanto dos espaços urbanos quanto da sociedade, desenvolvendo formas de sociabilidade alternativas⁵⁶.

Essas sociabilidades alternativas podem ser observadas em outros territórios que eram majoritariamente compostos pela população negra, que por escolhas deliberadas, ou por inaptidão de ajustamento ou/e pela falta de interesse não aderiram, por completo, as dinâmicas sociais provindas da ordem social mais ampla.

A consolidação do samba na cidade paulistana se deu pelas migrações de pessoas do interior do estado para a capital do qual traziam diversas formas de tocar o samba gerando disputas e trocas nas rodas de samba que ocorriam em campos de futebol de várzea, tiririca e com os engraxates⁵⁷. A característica do samba praticado pelos engraxates era o uso improvisado das ferramentas de ofício para substituir o tamborim e pandeiro, podendo ser citado um dos seus maiores representantes Toniquinho Batuqueiro.

Segundo o próprio Geraldo, Toniquinho Batuqueiro e outros sambistas denunciam as ações policiais que acabavam com as rodas de samba com extrema violência. Nessa direção podemos notar na canção *Mulher de Malandro* um recurso cancional comum dos sambistas que é uso da ironia. Nesta canção Geraldo narra o monólogo que o sambista tem com sua parceira sobre suas estratégias de sobrevivência com trabalhos informais e ironiza a parceria da polícia com os trabalhadores informais. “*Oh meu bem não tenha medo, pois o jogo não dá nada, para tudo dá-se um jeito a polícia é camarada*”. Por mais que Geraldo tivesse amizade com alguns policiais, ele teve problemas com a censura.

⁵⁴ BRITTO, Iêda Marques. Samba na cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural. 1986. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), São Paulo, 1986.

⁵⁵ *Ibidem* (1986) p. 39-40

⁵⁶ SIQUEIRA, Renata Monteiro. O Largo da Banana e a presença negra em São Paulo. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, [S.L.], v. 28, n. [S.I], p. 1-33, 2020. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672020v28d1e9>. p. 5

⁵⁷ CONTI, Ligia (2005) p. 10

Geraldo Filme estava em contato com a composição desde cedo, ele contava a história de seu pai, que nesse caso era agente ativo da reprodução do pensamento de que o samba em São Paulo era inferior comparado ao do Rio de Janeiro. O conto se inicia com sua viagem ao Rio de Janeiro, onde Sebastião teve contato pessoalmente com o samba carioca. Neste encontro, o pai de Geraldo pôde perceber o andamento mais acelerado, a presença do tamborime do reco-reco nos ranchos e rodas de samba, e a qualidade dos instrumentos utilizados pelos sambistas.

Talvez pelo fato de que o samba tocado no Rio de Janeiro possuía maior visibilidade devido a emergente indústria fonográfica⁵⁸, ou talvez, porque o samba proposto pelas rádios era semelhante ao fazer musical carioca, ou por que não, a união desses e outros motivos, Sebastião, com sua preferência musical, considerou que o samba carioca era melhor, se tornando assim, o exemplo de samba a ser seguido por ele.

Após seu retorno a São Paulo, Sebastião pronunciou de forma que Geraldo pudesse ouvir, que *São Paulo não era terra onde se fazia samba*⁵⁹. Essas palavras reverberaram dentro de Geraldo que, aos onze anos, refutou seu pai compondo a canção *Eu Vou Mostrar*⁶⁰, cantando: “*Pra ser sambista não precisa ser do morro*”. Este é, portanto, um dos vários exemplos que retratam sua sina de sambista e sua militância pela valorização do *samba paulista*.

Percebe-se com esses relatos que a trajetória de Geraldo em sua infância estava rodeada de samba. Apesar de estar nesse meio e começar a compor aos onze anos de idade me provoca pensar nos motivos que levaram ele a gravar apenas com 53 anos, sendo essa história de gravar suas canções depois dos 50 anos de idade uma história recorrente entre sambistas pretos durante o século XX⁶¹.

⁵⁸ VICENTE, E.; DE MARCHI, L. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, jul.-dez. 2014.

⁵⁹ SAMBA à Paulista: fragmentos de uma história esquecida. Direção de Gustavo Mello. Produção de Yara Camargo e Leandro Freire. São Paulo: Cultura, 2007

⁶⁰ [Geraldo Filme – Eu Vou Mostrar](#). Presente no álbum *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes (2000)* gravado sob o selo SESC-SP. Disponível em: encurtador.com.br/alxW7

⁶¹ Irei abordar com mais profundidade essa questão quando entrar no debate sobre indústria fonográfica

1.2 Doutor no samba

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.⁶²

Geraldo não teve contato com o ensino formal de música, seu aprendizado foi se criando a partir das relações com pessoas mais velhas, da escuta e de compartilhamentos através das experiências musicais, compondo para escolas de samba e participando das rodas de sambas.

O cancionista teve fortes influências de sua avó, que o iniciou no samba de partido-alto e contava histórias de sua ancestralidade⁶³. Mesmo Geraldo falando pouco dele, o seu pai também esteve presente em seu ensino musical, seja aproximando Geraldo dos sambistas mais velhos do Largo da Banana, e seja realizando saraus na pensão da mãe com vários musicistas.

E por falar na família de Geraldo, Dona Augusta tinha um senso crítico e consciência política. os quais transmitiu ao seu filho. Ela era festeira de carteirinha das festas de Bom Jesus de Pirapora, a qual visitava todos os anos e em alguns deles Geraldo a acompanhou. Foram nessas rodas de samba da qual Geraldo foi batizado⁶⁴ e se fez sambista como disse em sua canção *Eu vou pra lá*:

*“Um sambista de verdade faz samba e não pensa em conquista
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 sambista”⁶⁵*

Sua mãe também possui um papel significativo no seu aprendizado musical, pois ela o incentivava levando-o para os desfiles de carnaval na infância que aconteciam nas ruas com os blocos e cordões quando Geraldo tinha por volta de oito anos de idade. Mesmo existindo, por parte de sua mãe, receios de Geraldo seguir os passos de Sebastião e comentários que o cancionista seria doutor em medicina, Dona Augusta não proibiu seu filho de participar das brincadeiras carnavalescas e nem o distanciava das rodas de samba e de seus fazeres musicais.

⁶² PRADO, Bruna (2013) p. 33

⁶³ Do qual exemplifico com as canções *História da Capoeira* e *A Morte de Chico Preto*

⁶⁴ [Batuque de Pirapora – Geraldo Filme](#). Presente no álbum *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes* (2000) gravado sob o selo SESC-SP. Disponível em: encurtador.com.br/jovF0 Acessado em: 01/12/2021

⁶⁵ [Eu vou pra lá – Geraldo Filme](#). Presente no álbum *Geraldo Filme* (1980) gravado pela Eldorado. Disponível em: encurtador.com.br/hjzJW Acessado em: 08/12/2021

Fato é que aos onze anos Geraldo recebeu sua benção para desfilar como baliza no cordão carnavalesco Campos Elísios, e posteriormente no Camisa Verde, ainda sob a presidência de Dionísio Barbosa.

Passados alguns anos vivenciando a dinâmica dentro do grupo carnavalesco e acompanhando sua mãe nas festas de Bom Jesus de Pirapora, Geraldo se formava aos poucos como compositor e sambista. Em meados 1941, ano de fundação da Cidade da Folia no Parque Antártica, Geraldo passou a frequentar, mesmo que por um período curto, a Escola de Samba Rosas Negras na sessão de baliza e bateria.

Daí por diante, eu fiquei ligado a toda manifestação de samba, fui passei pelas Rosas Negras, uma escola de samba também, na bateria essas coisas toda até que eu me destaquei, já comecei a despontar mais compondo, cantando samba e 48 eu já fiz a primeira música tema pro cordão Paulistano.⁶⁶

Geraldo começa sua trajetória compondo profissionalmente aos vinte e um anos de idade no Paulistano da Glória, o grupo sindical fundado por sua mãe que se tornou cordão carnavalesco em 1946. O Paulistano da Glória foi o primeiro cordão, segundo Geraldo, a desfilar cantando samba, pois antes desse marco era comum os desfiles de cordões serem acompanhados por marchas ou marchas-sambadas⁶⁷. Em entrevista com a pesquisadora Olga Von Simson o cancionista comenta que desde o começo procurava compor sambas a partir da temática proposta e das fantasias que as pessoas iriam usar, criando então conexões entre a música e o desfile⁶⁸.

É pertinente destacar que grande parte dos enredos do Paulistano foram referências a temas e histórias ligadas à população negra⁶⁹. Nota-se desde o começo de sua carreira enquanto compositor a curiosidade e o cuidado de Geraldo em saber mais sobre a história de seus ancestrais, sua cultura e uma perspectiva diferente da história oficial através de pesquisas, da qual pode ser notada no samba-enredo “*Heróis da Independência*”.

Independência ou morte
Senhores deixando os palácios
Negros partindo as correntes
Índios saindo das matas
Unidos por um Brasil independente⁷⁰

⁶⁶ VON SIMSON, Olga. **Entrevista de Geraldo Filme de Souza**: parte 1/5. 1981. Acesso em: 13 jun. 2022. Dos 22’50’’ até 23’31’’

⁶⁷ VON SIMSON, Olga. **Entrevista de Geraldo Filme de Souza**: parte 2/5. 1981. Disponível em: <https://acervo.mis-sp.org.br/audio/geraldo-filme-de-souza-0>. Acesso em: 14 jun. 2022. Dos 10’29’’ até 11’00’’

⁶⁸ VON SIMSON, Olga. **Entrevista de Geraldo Filme de Souza**: parte 2/5. 1981. Dos 7’32’’ até 9’03’’

⁶⁹ PRADO, Bruna (2013) p. 90

⁷⁰Disponível

http://www.carnavalpaulistano.com.br/a_escola_carnaval_dados.asp?rg_carnaval=1117#.YqiT33bMLIV

Acesso em 14/06/2022

O olhar crítico, e porque não historiográfico, de Geraldo traz a participação da população negra e indígenas enquanto agentes da independência do Brasil. Poder observar as frestas da história oficial e trazer outras perspectivas dos fatos é ter um olhar sensível por estar atento ao não dito.

Seus sambas-enredos compostos na Paulistano da Glória trazem, em alguma camada, influências estéticas e históricas da população afro diaspórica, característica esta que conectava Geraldo com o cordão carnavalesco, pois o cordão tinha essa proposta de abordar temáticas negras em seus desfiles. Esses fatores e o vínculo afetivo de Geraldo com o cordão gerou uma estadia enquanto compositor na Paulistano da Glória por vários anos, de 1948 até 1963, quando ele mudaria mais uma vez de escola de samba.

Penso que este olhar sensível e característico de Geraldo o acompanhou durante sua trajetória como compositor. É possível encontrar sambas-enredos e canções que possuem um teor mais histórico, político e/ou crítico. Digo isso porque durante a presente pesquisa pude observar a partir da sua bagagem musical, a partir de sua vivência com sua avó e mãe, de suas experiências dentro da ala de compositores no Paulistano da Glória, nesse primeiro momento, por alguns sambas-enredos que serão citados ao longo da dissertação e, não menos importante, pelas canções que foram gravadas na década de 80. Todo esse leque de experiências traz uma característica particular, mas não exclusiva, à Geraldo, ser um compositor que traduz pela sua lente os cenários que suas personagens cancionais vivem.

Este cenário urbano paulistano passou por inúmeras modificações e adaptações ao longo da vida de nosso compositor. O Liberdade, por exemplo, era um reduto negro⁷¹ até metade do século XX quando a migração nipônica se intensificou, lá também foi o bairro do qual o cordão de sua mãe residia ao lado de outro cordão emblemático para o carnaval de São Paulo, a Lavapés de Madrinha Eunice. Esse bairro é um dos exemplos de remoção da população negra que temos na cidade de São Paulo, pois o Liberdade era, nos séculos XVIII e XIX, um lugar que recebeu as primeiras residências das pessoas negras alforriadas⁷².

⁷¹ HUBNER, Beatriz Vilela *et al.* **Bairro da Liberdade**: o apagamento histórico da memória negra em São Paulo. 2020. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/bairro-da-liberdade-o-apagamento-historico-da-memoria-negra-em-sao-paulo/>. Acesso em: 15 jun. 2022.

⁷² DIAS, Guilherme Soares. **Marco da história negra no Bairro da Liberdade**: capela dos aflitos faz 241 à espera de reforma e memorial. Capela dos Aflitos faz 241 à espera de reforma e memorial. 2020. Disponível em: <https://almapreta.com/sessao/cotidiano/marco-da-historia-negra-no-bairro-da-liberdade-capela-dos-aflitos-faz-241-a-espera-de-reforma-e-memorial>. Acesso em: 23 jun. 2022.

Após sua passagem na Paulistano da Glória, Geraldo ingressa na Escola de Samba Unidos do Peruche com 37 anos. No seu primeiro carnaval na nova escola Geraldo compôs o samba-enredo Carlos Gomes, interessante reforçar que o cancionista desenvolvia o papel de historiador orgânico, buscando vestígios e fontes históricas para elaborar suas composições⁷³. A Peruche foi uma escola de samba divisoras de águas para Geraldo, pois lá ele teve contanto com Benedito Lobo, compositor carioca que firmou uma parceria com Geraldo por longos anos para compor samba-enredo.

A Unidos do Peruche ficava localizada no morro da Casa Verde, região apartada do centro da cidade, e segundo Geraldo, lá era um reduto bom de samba onde ele queria de estar⁷⁴, pois o bairro era o mais próximo de um passado negro rural do qual já não se encontrava em outros territórios como o Bixiga, ou Bela Vista, e a Barra Funda. A escola foi fundada em 1956 e mesmo não tendo uma organização eficiente possuía um certo reconhecimento nos desfiles.

[...] 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 samba⁷⁵.

A fama de Geraldo aumentava a partir de suas composições e engajamento na preservação dos cordões carnavalescos e autenticidade do carnaval paulista. Ele permaneceu na escola até o ano de 1971, compondo sambas-enredos como “*Guerra do Paraguai*”, “*História da Casa Verde*”, “*Rei Café*”, “*Tradição e Festa de Pirapora*” e “*Heróis da Independência*” antes de retornar, agora como escola de samba, Paulistano da Glória.

Durante seus últimos anos de estadia na Unidos do Peruche ocorreram acontecimentos pertinentes de serem citados. No ano da oficialização do carnaval em São Paulo, Geraldo gravou o primeiro álbum de sambas-enredos de São Paulo com a cantora carioca Carmélia Alves, sendo o seu primeiro contato com estúdio de gravação.

Em 1972 nosso cancionista passaria a ter novamente problemas com a censura⁷⁶, sendo preso pelo DOPS por causa de seu samba-enredo “*Heróis da Independência*”, do qual traz uma provocação à ditadura por defender a liberdade e incluir a participação de negros e de povos

⁷³ VON SIMSON, Olga. *Entrevista de Geraldo Filme de Souza*: parte 2/5. 1981. Dos 15’40 até 16’20’’

⁷⁴ VON SIMSON, Olga. *Entrevista de Geraldo Filme de Souza*: parte 2/5. 1981. Dos 11’12’’ até 11’34’’

⁷⁵ PRADO, Bruna (2013) p. 81

⁷⁶ Por ter um conteúdo político, segundo Geraldo, a canção “*Garoto de Pobre*” também foi censurada em 1964 logo após a instauração da ditadura militar.

indígenas no processo de independência do Brasil por meio das várias revoltas por eles lideradas.

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
 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 aquece⁷⁷

Existem duas versões trazidas por Bruna Prado (2013) sobre esse acontecimento. De um lado Geraldo teria sido liberado assim que chegou na delegacia por ser amigo do delegado Romeu Tuma, por outro lado Seu Carlão, na época presidente da Unidos do Peruche, diz que Geraldo sumirá por uns dias.

[...] Penteado 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-os⁷⁸.

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 preso⁷⁹.

Ambas as versões confirmam o fato que o samba de Geraldo foi censurado, entretanto existe essa ambiguidade sobre sua prisão. Em entrevista com Olga Von Simson o compositor não fala sobre esse tópico. Geraldo ficou na escola materna até o ano de 1980 e nesse período

⁷⁷Disponível

http://www.carnavalpaulistano.com.br/a_escola_carnaval_dados.asp?rg_carnaval=1117#.YqiT33bMLIV

Acesso em 14/06/2022

⁷⁸ PRADO, Bruna (2013) p. 87-88

⁷⁹ Entrevista realizada com Seu Carlão em 2013 pela pesquisadora Bruna Prado, disponível na sua dissertação de 2013 na página 88

ele compôs o samba-enredo “Tebas”, apelido dado ao mestre pedreiro Joaquim Pinto de Oliveira por ser um exímio construtor.

Os fatos históricos contam que Tebas era um oficial, na condição de escravizado, de Bento Oliveira Lima que estava liderando a reforma do frontispício na catedral da Sé em 1767 até 1769, ano de sua morte. Posteriormente Joaquim assume a liderança da reforma utilizando pedras de cantaria ao invés da taipa de pilão, sistema construtivo predominante na São Paulo do século XVIII. Nessa reforma Tebas fez um acordo que ao finalizar a construção teria sua alforria e casaria na igreja, sendo o primeiro casamento na catedral após a reforma. Além do frontispício da catedral da Sé, Joaquim construiu o Chafariz da Misericórdia e as torres da catedral da Sé e da igreja de Santa Tereza.

Nessa altura podemos notar que Geraldo Filme possuía um reconhecimento considerável em seu meio, como compositor, militante em prol a preservação do samba paulista e o carnaval, e como presidente da União das Escolas de Samba Paulista (UESP) até a década de 1980. Esse reconhecimento concedeu à Geraldo a possibilidade de transitar entre escolas⁸⁰, mesmo quando existia a rivalidade entre os bairros das escolas, como era o caso da Barra Funda e do Bixiga.

Após sua saída da Paulistano da Glória Geraldo entra na ala de compositores da Escola de Samba Vai-Vai, porém nesse período o cancionista não compôs nenhum samba-enredo para o desfile de carnaval, tendo atuado somente enquanto diretor cultural⁸¹. Por outro lado, Geraldo deixou sua marca na escola com as composições “*Tradição*”, que virou um hino da escola e foi registrado em seu LP no ano de 1980, e o samba-exaltação “*Solano Trindade: O Moleque do Recife*”⁸², no ano de 1976 juntamente ao Fernando Penteado e a Raquel Trindade, filha de Solano. Vale notar que nesse ano Geraldo ainda estava como compositor da Paulistano da Glória.

Nota-se também a existência de uma certa afinidade com pessoas de dentro da polícia paulistana e pessoas de algumas esferas do poder público. Contudo, existem duas pessoas, que a meu ver, contribuíram positivamente e significativamente com sua carreira enquanto compositor, entre as décadas de 1960 e 1980, são elas os teatrólogos Solano Trindade e Plínio Marcos.

⁸⁰ PRADO, Bruna (2013) p. 90

⁸¹ *Ibidem* (2013) p. 98

⁸² *Ibidem* (2013) p. 95

1.3 A Chegada de Geraldo no Teatro Experimental do Negro

Foi durante sua estadia no Peruche como compositor que Geraldo conheceu o poeta, teatrólogo e intelectual Solano Trindade, que na década de 1960 possuía visibilidade por ser diretor do Teatro Popular Brasileiro (TPB). Este coletivo cênico foi criado na década de 1950 junto à Margarida Trindade e Edison Carneiro após a vivência que Solano teve junto ao Teatro Experimental do Negro (TEN), ao lado de Abdias do Nascimento, no Comitê Democrático Afro-brasileiro.

Em 1944 o TEN começou seus trabalhos no Rio de Janeiro com a inquietação de Abdias do Nascimento em não ver pessoas pretas atuando nos teatros e no cinema, e sim pessoas brancas pintando suas faces de forma esdrúxula de tinta preta. Foi então que o teatrólogo decidiu criar o TEN atraindo empregadas domésticas, trabalhadores braçais e outras pessoas negras marginalizadas pela sociedade, com o intuito de valorizar a arte negra, capacitar atrizes e atores negros, e, politizar os integrantes do coletivo⁸³.

Com semelhanças ao TEN, o TPB de Solano Trindade também reunia operárias, domésticas e estudantes, com a proposta de adaptar danças e músicas de algumas manifestações culturais populares afro-diaspórica, como bumba-meu-boi, coco, capoeira e caboclinhos em peças de teatro. No final da década de 1950 Solano com o desejo de aproveitar a vida cultural de São Paulo migra junto com o TPB para Embu das Artes, onde o teatrólogo ao lado de seu coletivo, transformou o município em um centro cultural. Essa mudança de cidade possibilitou o encontro com Geraldo, que junto à Solano, criaram o Núcleo Sambístico na década de 1960.

Sobre essa parceria Osvaldinho da Cuíca relata à Bruna Prado (2013) que:

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 poesia⁸⁴.

Assim como a autora e Toledo (2012) reconheço a importância desse encontro para os fazeres musicais de Geraldo, pois essas experiências junto a Solano Trindade no TPB trouxeram a possibilidade de adentrar em um circuito artístico que estavam comprometidos a

⁸³ *Ibidem* (2013) p. 82

⁸⁴ *Ibidem* (2013) p. 83

cultura popular⁸⁵. De um lado temos Geraldo que reconhecia a importância da preservação dos sambas rurais de São Paulo e o enaltecimento da cultura negra, do outro temos Solano Trindade que defendia a preservação da cultura popular e da cultura negra, ao passo que as décadas de 1960 e 1970 reforçavam a necessidade da preservação dessa cultura, como reconhecido por Gohn (1997)⁸⁶ e por Toledo (2012).

A partir dessas relações ele leva as micro-áfricas como vivência pessoal para o espaço do teatro como uma estratégia política e artística de preservação dessa memória. Com Solano Trindade ele percebe outras micro-áfricas que estavam sendo instituídas na cidade de Embu através de uma ação movida por pesquisas e apresentações do núcleo de cultura negra⁸⁷

Com isso noto que essa vivência junto ao TPB possibilitaria a Geraldo ter um maior alcance com sua música devido a expansão de sua rede social. Acredito também numa troca prolífera sobre a negritude ao lado de Solano Trindade, pois ambos tinham consciência racial e buscavam formas de exaltar e preservar sua cultura. Solano é considerado um poeta da resistência negra por excelência, por ser um dos primeiros poetas a imprimir na sua escrita sistematicamente o ser negro, saindo da posição de vítima e reivindicando a posição de sujeito compromissado com a questão da negritude⁸⁸.

Nesse mesmo contexto cênico Geraldo veio a conhecer o dramaturgo, ator, escritor e jornalista Plínio Marcos, que na década de 1970 já era conhecido como grande dramaturgo por peças como *Navalha na Carne* (1967), pela sua atuação na TV Tupi na novela *Beto Rockefeller* (1968-69) e pelas suas crônicas publicadas no jornal *Última Hora*. Além desses feitos, Plínio Marcos, assim como Solano e Geraldo, se preocupava com a preservação das culturas populares e conseqüentemente pelo samba ecoado em São Paulo.

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 artística⁸⁹.

A parceria com Plínio e a estadia no TPB não foi exclusividade de Geraldo. Outros sambistas, como Toniquinho Batuqueiro e Zeca da Casa Verde, também estavam em contato com essa localidade e fizeram participações em *Balbina de Iansã* (1970) e *Humor Grosso nas quebradas do mundaréu* (1973), peças de teatro criada por Plínio que depois de circular um

⁸⁵ TOLEDO, Luiz Henrique (2012) p. 82

⁸⁶ Trarei essa autora para o debate no terceiro capítulo

⁸⁷ AZEVEDO, Amailton (2006) p. 105

⁸⁸ BISPO, Suely. SOLANO TRINDADE: negritude e identidade na literatura brasileira. **Reel**: Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, v. 9, n. 2, p. 1-30, 2011. p. 3

⁸⁹ *Ibidem* (2013) p. 84

ano se tornou um álbum. Ambas as obras tiveram composições e participação dos sambistas citados e é possível notar que havia uma movimentação mútua entre os espaços teatro/escola de samba por perceber a presença dos sambistas no teatro e de Plínio Marcos e Solano Trindade nos redutos de samba em São Paulo.

O TPB promovia ações e festas que, com o tempo, passaram a atrair pessoas de diferentes classes sociais interessadas em conhecer e prestigiar as manifestações populares consideradas por algumas pessoas como folclore. Aqui cabe um breve coda sobre folclore. Existe a crença vinda de alguns folcloristas que o folclore é reminiscências de um passado, de tradições imutáveis sendo objetos a serem analisados e classificados, e em alguns casos, uma roupagem “*primitiva*” ou *naif*. Essa classificação também pode ser notada em periódicos como o *OESP* quando se refere ao samba paulista.

Diferente dessa visão, Solano Trindade traz a perspectiva que o folclore é uma criação popular evolutiva e dinâmica⁹⁰. Particularmente concordo com a ideia de que tanto a cultura popular e o folclore estão em constante mudança e adaptação. Acreditar que essas manifestações são estáticas dá brecha para reforçar o pensamento de estagnação no tempo que acarreta a ideia de atraso ou *primitivo* e, dependendo do contexto e do lugar de fala de quem fala, acaba sendo preconceituoso e/ou racista.

Perspectivas e percepções à parte, o ponto central é que o espaço do TPB foi uma localidade que pode abarcar e conectar pessoas de diferentes realidades e vivências por meio das culturas populares afro-diaspóricas. Voltando para a peça *Balbina de Iansã*, trago as palavras de Plínio Marcos sobre o encontro com os sambistas:

A gente não se juntou por acaso para fazer esse espetáculo. Faz mais de dez anos que caminhamos para esse encontro, que começou a ser marcado logo que dei as fuças em São Paulo. Era tempo de pouso incerto e do rango uma vez por dia no sortido do Bar Sujinho, onde juntava a curriola de artistas com vontade de comer. Era tempo das primeiras festas do Embu onde Solano Trindade ensinava pra gente as mumunhas da arte brasileira [...]⁹¹

O texto da obra segundo a pesquisa de Lucas Marchezin (2016) tem sua origem em uma solicitação de Alfredo Mesquita que no ano de 1968 pediu a Plínio Marcos que reescrevesse um trecho de *Hamlet* em gírias. A partir disso foi-se estruturando uma releitura de *Romeu e Julieta* em um contexto de terreiro, onde as famílias das personagens principais eram terreiros

⁹⁰ Solano Trindade diz quatro coisas. *Última Hora*, São Paulo, set. 1963. In: CENTRO Nacional do Folclore e Cultura Popular. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

⁹¹ PLÍNIO MARCOS: site oficial. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/balbina-progsp.htm> Acesso em 27 jun. 2022.

rivais. Seu elenco foi formado por 31 atores e dois conjuntos de samba, os grupos Barra Funda e Partido Mais Alto. Vale ressaltar que essa obra contava com a mescla entre atores profissionais e amadores, com a perspectiva de trazer ao palco elementos provenientes da cultura popular e recebeu duras críticas ao ser estreada em 08 de janeiro de 1971 no teatro São Pedro em São Paulo.⁹²

Dentre essas críticas Marchezin (2016) aponta a de Regina Helena que foi publicada no jornal *A Gazeta* dez dias depois da estreia do espetáculo, da qual a folclorista disse que “Balbina fajudou a cultura popular”. Em resposta Plínio Marcos comenta que:

[...] Só quero antes explicar que disse a distinta que não estava interessado em pesquisa folclórica e, sim, na preservação da arte popular. E pra mim, preservar a arte popular é garantir a oportunidade de trabalho aos nossos artistas contra a importação da cultura. E foi o que fiz. Contratei trinta e oito atores populares, entre eles os atabaquistas.⁹³

E continua.

[...] Regina Helena deve se sentir a dona do folclore brasileiro. Mas dessa vez ela se machucou. Eu não sei nada. Porém se tem uma coisa que sei é como minha gente fala. Porque sou povo e sei como falo [...]. Mas como a distinta Regina Helena vai saber como fala o povo? Ela é uma ilustre pesquisadora folclórica que se enfia sempre num dicionário e nunca num terreiro de verdade.⁹⁴

Plínio Marcos se coloca na posição de viver a cultura popular e por isso legitima sua ação na elaboração de uma obra com inspiração no Candomblé. Esse posicionamento está presente quando observo a parceria entre Geraldo e Plínio Marcos, pois esse discurso de preservação da cultura popular proferido por Plínio se mantém após a estreia da segunda peça de teatro, até a elaboração do documentário⁹⁵ sobre Geraldo Filme por Carlos Cortez no ano de 1998.

Acredito que não caiba a mim validar ou desvalidar ambos os discursos dicotômicos, entre o saber acadêmico do qual Regina Helena se encontra e o saber popular do qual Plínio se considera pertencente. Entretanto reconheço a influência que essas peças de teatro tiveram na carreira musical de Geraldo Filme, pois foram os primeiros trabalhos musicais documentados que não estavam ligados diretamente às escolas de samba ou ao carnaval.

⁹² MARCHEZIN, Lucas (2016) p. 34-35

⁹³ MARCOS, Plínio. Regina Helena, a fajuta dona do folclore. *Diário da Noite*. São Paulo. 20 jan. 1971. In: HEMEROTECA brasileira digital. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/> Acesso em 27 jun. 2022

⁹⁴ *Ibid.* 1971

⁹⁵ **Crioulo cantando samba era coisa feia:** Direção: Carlos Cortez. Produção: Birô de Criação de São Paulo. 1998. 52 min. COR. 35mm

Falar de cultura popular sem dúvidas é complexo por se tratar de um assunto amplo e profundo, sendo de certa forma genérico falar de cultura popular sem definir o que é cultura da qual estamos falando e o que é popular. Corremos o risco de cair num lugar de pesquisador colonizador, onde nos apropriamos de falas e saberes ou tratamos essa cultura como algo demasiadamente distante da nossa vivência, caindo por vezes num lugar de *exotizar* a cultura do “Outro”.

Reconheço as limitações dessa pesquisa por ter sido desenvolvida a maior parte dela durante o isolamento social, sendo inviável naquele momento o contato direto com os territórios que Geraldo pertenceu e com as pessoas que pertencem a esses territórios e de alguma forma conviveram com o cancionista. Por outro lado, procurei o que estava ao meu alcance para retratar sua história e possíveis influências que culminaram na gravação de seu primeiro LP solo, penso que dentro dessas limitações seja pertinente abordar temas que circundam as canções desse cancionista, como as apropriações e os conflitos proveniente dessa complexidade que é falar sobre cultura popular, que nesse trabalho se restringe ao samba de Geraldo Filme.

1.4 Conflitos e Apropriações:

Na introdução trouxemos as palavras do jornalista Lira Neto que descreve de forma poética a trajetória do samba carioca; nascido nos morros, crescido nas ruas marginalizado, invadiu as rádios e se estabeleceu, posteriormente, foi se moldando para se encaixar na *identidade nacional brasileira*⁹⁶. O samba agoniza mais não morre. Resgato essa citação para ilustrar os vestígios das apropriações feitas pela indústria fonográfica com diversos gêneros musicais de matriz africana.

[...] Vendido e comprado na surdina, tratado como produto clandestino, aos poucos foi sendo envolvido pelos códigos e engrenagens do grande mercado. Ladino, chegou ao disco, ganhou o rádio, virou astro de cinema. Desde que o samba é samba, é assim. A multiplicidade e a surpreendente capacidade de reelaboração fazem parte indissociável de sua natureza plural, absorvente, caleidoscópica.⁹⁷

Apesar de se dedicarem ao estudo do samba na cidade do Rio de Janeiro, Sodré (1998), Sandroni (2001) e Vianna (2010) discutem sobre sua trajetória trazendo pontos divergentes. Segundo Sodré, o samba é música pertencente à população preta. Vianna, diz que o samba é música gerada pela miscigenação e segundo Sandroni, através da ótica da análise musical,

⁹⁶ Ver SIQUEIRA, Magno (2012)

⁹⁷ NETO, Lira (2017) p. 28

referindo que o samba não perdeu sua africanidade devido desenvolvimento da síncopa característica provinda do samba do Estácio.

Síncopa, sabe-se, é a ausência do compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutra mais forte. [...] no *samba*, atua de modo especial a síncopa, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal⁹⁸.

Como falado por Sodré (1998) a síncopa é a ausência do som no tempo forte, logo o som se encontra no lugar de suspensão, contratempo. Essa característica de síncopa pode ser encontrada em diversas músicas afro-diaspóricas, e também, nas músicas tradicionais de diversos países de África, enquanto dentro da normatividade eurocentrada o som está mais presente no tempo forte, para repercutir no tempo que, segundo essas normas seria o tempo fraco. Essa ausência possibilita a presença dos corpos que, segundo Sodré, é o mesmo que foi escravizado e torturado pela escravidão diaspórica. Essa subversão musical é fundamento para a maior parte, se não todas, das músicas que vieram com a afro diáspora.

Na perspectiva social percebe-se a ausência desses corpos, pois existe uma representatividade significativa de sambistas caucasianos dentro da indústria fonográfica, à exemplo de sambistas paulistas como Adoniran Barbosa e Germano Mathias⁹⁹ que gravaram vários álbuns, consequentemente, puderam ter maior visibilidade midiática. Na perspectiva social percebe-se a ausência desses corpos, pois existe uma representatividade significativa de sambistas brancos dentro da indústria fonográfica, à exemplo de sambistas paulistas como Adoniran Barbosa e Germano Mathias que gravaram vários álbuns de sucesso. Sem dúvidas são músicos de relevância e a música de ambos são importantes para o samba paulista. Entretanto se compararmos a visibilidade de Geraldo Filme, Toniquinho Batuqueiro, Zeca da Casa Verde e Talismã veremos que existe uma marcada diferença em termos de visibilidade desses sambistas negros em comparação com a dupla branca. Porém, dizer que essa desigualdade se resume à indústria fonográfica é menosprezar um assunto importante, porém muito complexo. Dessa maneira, e sabendo da facilidade que corpos brancos homens cis possuem nas várias dinâmicas sociais trago brevemente uma canção de Geraldo que faz uma crítica nessa direção.

⁹⁸ SODRÉ, Muniz. *Samba*: o dono do corpo. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad Consultoria e Planejamento Editorial Ltda, 1998. p. 11 (grifo do autor)

⁹⁹ Adoniran tem 5 álbuns/LP's e 8 EP's gravados, enquanto Germano Mathias tem 12 álbuns/LP's e 10 EP's gravados

Trata-se da canção *Vá Cuidar de Sua Vida*, que nos incita a refletir sobre a temática de apropriação, ela convida a pessoa que escuta observar a aceitação social quando uma pessoa branca permeia espaços anteriormente marginalizados por ela mesma. Farei uma análise mais detalhada dessa canção de Geraldo, entretanto vale a pena dizer nesse momento que a canção apresenta três situações distintas, mas com elementos em comum, as rodas.

Em cada roda, seja no samba, na capoeira e na umbanda a história entoada por Geraldo é a mesma. No começo o cancionista descreve como é aceitação do público quando o negro realiza essas manifestações culturais. Percebe-se então que existe uma repulsa em todas as práticas quando elas são praticadas pela população negra. Porém, quando essas mesmas manifestações passaram a ser realizadas por pessoas brancas acaba sendo mais aceitável por esse público que compactua com a branquitude.

Não é por acaso que todos os estudos que tratam da problemática do branqueamento, aqui entendido como desejo de ser branco, manifestado pelo negro, associam-no ao desejo de ascensão social. Branqueamento e ascensão social aparecem como sinônimos quando relacionados ao negro. Parece-nos que isso decorre do fato de que essa sociedade de classe se considera, como “mundo dos brancos” no qual o negro não deve penetrar¹⁰⁰.

Na mesma direção que a autora, Geraldo traz na sua canção, portanto com suas palavras, o medo da branquitude em ver a população negra adentrando em espaços que eram, e de certa forma, são dominados pela branquitude. Entretanto não podemos cair num discurso maniqueísta de dois lados totalmente antagônicos quando falamos desses tipos de conflitos e apropriações, pois existem formas de subverter essa regra. Em outras palavras, a população negra buscou estratégias para gingar nessas apropriações e difundir sua cultura ou adentrar em espaços que antes havia barreiras.

A vida é mais dinâmica e se torna pertinente elucidar que os lados envolvidos possuem afinidades em alguma esfera. Para exemplificar isto trarei dois casos ligados ao *samba* em São Paulo. No primeiro irei retomar o assunto sobre a homogeneização do carnaval em São Paulo com a voz de Amailton Azevedo (2016) que em seu livro *Sambas, Quintais e Arranha-céus*, nos apresenta os pontos negativos e positivos da profissionalização do carnaval a partir do ponto de vista de Geraldo Filme e de Pé Rachado.

¹⁰⁰ BENTO, Maria Aparecida (2002) p. 57

Sob a perspectiva do compositor Geraldo Filme existia uma forte crítica a profissionalização do carnaval por acreditar que isso apagaria os traços característicos do *samba paulista*.

[...] A postura de Geraldo não era se opor ao carnaval e aos sambistas do Rio de Janeiro. Ele se opunha ao projeto de homogeneização que se pretendia executar. Desejava que o carnaval de São Paulo mantivesse suas marcas específicas, como, por exemplo, a ala de negras quituteiras que ele sempre via nas ruas do bairro do Bixiga. [...] Sua preocupação maior estava em manter uma singularidade estética.¹⁰¹

Por outro lado, havia sambistas, como o Pé Rachado, que viram na profissionalização do carnaval uma saída para continuar com os desfiles e os grupos de carnaval, já que até o ano de 1969 os sambistas tinham que arcar com toda despesa do desfile em condições econômicas precárias. Mesmo com ajuda de alguns comerciantes, rádios e simpatizantes, estruturar os desfiles não era uma tarefa fácil.

A oficialização do carnaval em São Paulo trouxe, durante a década de 1970, suporte financeiro juntamente com novas exigências para serem seguidas. São exemplos a forma de organizar os cordões carnavalescos, que passariam a ser conhecidos como Escolas de Samba¹⁰²; o fim da ala das negras quituteiras; o andamento mais acelerado, devido o tempo limite para o desfile de cada Escola; entre outras exigências, das quais muitos sambistas da nova geração incorporaram em suas escolas, interferindo diretamente no modo tradicional de realizar o carnaval em São Paulo¹⁰³.

O segundo exemplo também se baseia no trabalho de Azevedo (2016), o qual discute as relações entre italianos e afropaulistas no bairro do Bixiga dentro e fora da Escola de Samba Vai-Vai¹⁰⁴.

Junto aos italianos e italianas, os negros e negras da Vai-Vai coexistiram estabelecendo relações sociais. Um exemplo dessa relação está na troca e recombinação de culturas entre esses grupos. [...] O samba dos negros e a culinária dos italianos eram os signos culturais pelos quais se estabelecia uma política de coexistência cultural¹⁰⁵

¹⁰¹ AZEVEDO, Amailton 2016 p. 119

¹⁰² Foi um movimento gradual que foi gerado pelo incentivo dado às Escolas de Samba que era maior em relação aos Cordões Carnavalescos.

¹⁰³ *Ibidem* p. 120-121

¹⁰⁴ Hoje o Bixiga é um bairro tido como tipicamente italiano, mas durante a vida de Geraldo era um reduto negro intitulado como micro-áfrica, como vimos anteriormente, bastante frequentado pelo compositor.

¹⁰⁵ *Ibidem* p. 56

Nesse sentido, o exemplo da convivência entre a população italiano e a afropaulista nos mostra outra perspectiva nas relações no bairro do Bixiga, mais especificamente na Escola de Samba Vai-Vai. Segundo este relato a comunidade italiana teve participação marcante na organização do carnaval e do *samba* na cidade de São Paulo, pois sua participação era massiva na preparação e no desfile, seja cantando, dançando ou contribuindo financeiramente com os cordões, por meio de doação ou arrecadação de fundos.

Entretanto, a desigualdade social e o racismo permeavam essas relações, principalmente fora do carnaval ou fora das rodas-de-samba. Cito os posicionamentos sociais distintos entre as populações, ou espaços destinados para moradia das famílias italianas, os quais eram mais privilegiados.

Podemos constatar através deste relato e das reflexões de Oliveira Sobrinho (2013) que tanto no bairro Bixiga quanto na Barra Funda, em outras micro-áfricas, a população negra em grande parte morava em espaços menos favoráveis. Percebe-se a partir dessas informações que as relações entre a população pobre e periférica podem ser efêmeras, pois fora do espaço da festividade carnavalesca e das rodas de samba percebe-se que era reforçado a hierarquização entre essa população, sendo que a população preta era mais comumente posta como subalterna.¹⁰⁶

Essa hierarquização transpassa por diversas esferas, como as citadas estruturas de moradia e nas relações sociais. Além de que ela permeia os espaços físicos e delimita quem poderá frequentá-los. Com isso estou me referindo ao relato de Toniquinho Batuqueiro, que denunciou a barreira imposta socialmente anos depois da oficialização do carnaval. O sambista e mantenedor do *samba* e conseqüentemente do Carnaval na cidade de São Paulo disse em conversa com a pesquisadora Olga Von Simson que não tinha condição financeira para arcar com o custo do ingresso para assistir ao desfile das escolas no Sambódromo do Anhembi¹⁰⁷.

Lucas Marchezin (2016)¹⁰⁸ realizou o estudo sobre a produção, o contexto e análise estrutural do álbum *em prosa e samba* (1974). Nela o autor coletou críticas realizadas em

¹⁰⁶ *Ibidem* p. 56

¹⁰⁷ Samba à Paulista: fragmentos de uma história esquecida. Direção de Gustavo Mello. São Paulo. Janeiro de 2007 aos 8'43'' até 9'15''

¹⁰⁸ MARCHEZIN, Lucas Tadeu. **Um Samba Nas Quebradas Do Mundaréu**: a história do samba paulistano na voz de Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde, Toniquinho Batuqueiro e Plínio Marcos. 2016. 191 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Filosofia, Universidade de São Paulo, departamento de Estudos Brasileiros, São Paulo, 2016.

periódicos da época que se propuseram analisar as peças dirigidas por Plínio Marcos. Apesar da quantidade de artigos levantados, e levando-se em consideração a marginalidade de Plínio devido à ditadura militar, percebe-se que nessas críticas Geraldo Filme, Toniquinho Batuqueiro e Zeca da Casa Verde aparecem sempre como atores secundários.

As referências aos sambistas são mais escassas. A participação deles é vista como elemento secundário, como complemento às histórias de Plínio Marcos. Isso está presente na crítica de Jefferson Barros que analisamos. Para ele: “Geraldão, Zeca e Toniquinho preenchem os silêncios de Plínio com sambas maravilhosos. E, [...] não permitem que o espetáculo caia de nível nos instantes em que o mestre de cerimônia deixa o palco.” Sábato Magaldi, no *Jornal da Tarde*, e Hilton Viana, no *Diário da Noite*, quase não os mencionam.

109

Destaco o texto de João Apolinário¹¹⁰ que se refere aos três sambistas como “*artistas igualmente simples, quase ingênuos na atitude musical*”. Depois dessa descrição o jornalista cita os nomes de Geraldo, Zeca e Toniquinho e classifica sua música como coisa pouca para ser comercializada devido à pouca instrumentação denominada pelo jornalista como “*instrumentos primitivos*”.

O contexto geral dessa fala de Apolinário me causa a impressão de que Geraldo, Toniquinho e Zeca preservam as características do *samba rural*, já que sua crítica classifica a música dos sambistas como primitiva e pouca coisa para ser comercializada, ao mesmo tempo que o jornalista incentiva os leitores a assistirem o espetáculo *Humor Grosso*. Porém, ao ler essa crítica percebo um certo menosprezo que parece recorrente quando se fala de samba paulista por meio da grande imprensa, e isso me faz questionar “porque o samba do trio é primitivo?” Pois bem, trago esse questionamento por perceber o padrão de classificar as manifestações afro-diaspóricas como primitivas, ingênuas ou selvagens. Se não estivéssemos em uma sociedade que reforça a “*ordem e o progresso*”, como se o amanhã fatalmente será mais evoluído que o ontem, não haveria necessidade desse questionamento.

Retomando o pensamento de Marchezin (2016) sobre esses comentários. Percebe-se a lógica adotada pelos críticos que coloca diretor artístico como peça fundamental na estrutura do espetáculo, por servir como o elo conector entre os sambistas e o público, gerando uma supervalorização de Plínio Marcos e conseqüentemente a invisibilidade de Geraldo, Toniquinho e Zeca na construção da peça. Vale ressaltar que a partir desta pesquisa o autor nos

¹⁰⁹ MARCHEZIN, Lucas p. 43 (grifos do autor)

¹¹⁰ APOLINÁRIO, João. O humor Grosso e maldito de Plínio Marcos. **Última Hora**. São Paulo, 05 set. 1973

mostra que foi dada total autonomia e liberdade para os sambistas criarem a parte musical do espetáculo, criando ou escolhendo as canções que seriam interpretadas durante a peça, mostrando que todos os quatro artistas merecem seu destaque pelo sucesso da peça que se tornaria um álbum no ano seguinte.

Percebo que na cidade de São Paulo houve empreitadas de grupos e da prefeitura de trazer maior visibilidade e reconhecimento de uma particularidade do *samba* com mais força na mesma década¹¹¹. Isso não significa que antes disso não havia um samba característico na cidade, ou que sambistas não o defendessem, mas sim, que não foi possível encontrar um movimento significativo que defendia a particularidade do *samba*. Tanto que os primeiros cordões da cidade de São Paulo surgiram após seus membros fundadores retornarem da capital carioca, adaptando os ranchos carnavalescos para sua realidade, como foi caso do cordão Lavapés e Camisa Verde no início do século XX. Ao mesmo tempo que as adaptações do *samba* para os moldes fonográficos citados por Caretta (2012) não foram acompanhadas por críticas de sambistas da época¹¹².

Com isso, levo em consideração uma afirmação que realizei na introdução do texto, de que a história do *samba paulista* foi sendo criada a partir dos atritos entre as localidades e a necessidade de seus agentes ativos de consolidar o gênero paulista. Em outras palavras, penso que a rivalidade entre o eixo São Paulo-Rio acontece para além da esfera samba, adentrando em esferas políticas e culturais, porém, comprovar essa afirmação vai além do cerne da pesquisa. Por outro lado, é possível realizar dentro de nossos objetivos reflexões sobre essa rixa ser uma *tradição inventada*, que começou no âmbito social, paralelamente com a necessidade de sambistas afirmarem a particularidade de seu samba e trazer mais atenção para este gênero.

Reconheço que durante o processo de urbanização da cidade paulista existiram rupturas que reverberaram no discurso da memória oficial de São Paulo, que tentou apagar vestígios de seu passado dos quais não reforçavam sua imagem de metrópole e de seu *pogressio*¹¹³. Essa narrativa da modernidade foi abrindo espaço em meados da década de 1980, de certo modo, a

¹¹¹ É importante lembrar que no final da década, em 1969, houve a homologação da Lei nº 7.100, de 29/12/1967 e os decretos-lei nº 7.348/68 e nº 9.051 de 12/10/1970 que oficializava o carnaval na cidade de São Paulo e a adoção dos padrões cariocas para os desfiles e escolas de samba. Recomendo a leitura da pesquisa de Bruno Baronetti (2015) para aprofundar esta questão

¹¹² Novamente, reforço que isso não significa uma não existência ou não resistência, apenas que não existiu um movimento significativo.

¹¹³ Como dizia Adoniran Barbosa

contradição, de preservação de sua raiz rural por conta das culturas populares presentes em São Paulo.

Sabe-se que a dinâmica social move as estruturas e com o passar dos anos vão surgindo rupturas que se desenvolvem para mudar, não por completo e permeado de interesses, a própria dinâmica social. Rupturas essas que estão presente nas tensões das décadas de 1960-80. Nesse recorte temporal, *O Estado de S. Paulo* representa o samba paulista como um samba primitivo e o samba carioca como modelo a ser seguido. Sendo a favor da padronização, o periódico posteriormente, mudou as representações passando a defender a necessidade de preservação do *samba paulista*¹¹⁴.

Noto que grande parte desse atrito foi intensificado após a oficialização do carnaval durante a gestão do carioca Faria Lima em 1969. Por um lado, vimos que houve certo apoio governamental para cobrir parte dos gastos das escolas de samba, promover o desfile carnavalesco¹¹⁵. Entretanto, este apoio veio acompanhado de conflitos que dividiram sambistas entre aquelas pessoas que aceitavam os novos padrões e aquelas que se recusavam deixar a particularidade do samba e carnaval paulista se perder. Nesse cenário encontramos Geraldo Filme e outros que se posicionaram contra a homogeneização do samba/carnaval¹¹⁶.

A historiadora Ligia Conti (2015) dedicou o segundo capítulo de sua tese para avaliar os discursos de Geraldo Filme, Toniquinho Batuqueiro, Osvaldinho da Cuíca e Germano Matias sobre a suposta origem rural do *samba*. Essa narrativa, como pudermos notar, traz as particularidades como forma de legitimar o gênero na capital paulista. A autora reforça a ideia de que o *samba* é mais pesado em São Paulo, em comparação ao Rio de Janeiro, devido sua raiz rural dos *batuques* e do *samba-de-bumbo* da cidade de Pirapora.

Na mesma direção Maria Izilda de Matos (2001)¹¹⁷ traz uma consideração pertinente para a mudança do discurso da memória oficial da cidade. Ela diz que não devemos ter a impressão de que a ruptura muda absolutamente o discurso. Nessa perspectiva, os elementos

¹¹⁴ D' ALESSANDRO, Lucas. **Música, Política e Grande Imprensa: o samba nas páginas de O Estado de S. Paulo (1969 a 1984)**. 2018. 32 f. Monografia (PIVIC) - Curso de História, Universidade do Sagrado Coração, Bauru, 2018.

¹¹⁵ Recomendo a leitura BARONETTI, Bruno Sanches. **Transformações na Avenida: história das escolas de samba da cidade de São Paulo 1968-1996**. São Paulo: Liberars, 2015. Para aprofundar a questão

¹¹⁶ Quando digo sobre a luta de Geraldo Filme contra a homogeneização lembro de Madrinha Eunice que dizia que não queria que o carnaval caísse nas mãos dos brancos.

¹¹⁷ MATOS, Maria Izilda. **História e Música: pensando na cidade como territórios de Adoniran Barbosa**, In: *História: Questões e Debates*, Curitiba: UFPR, nº 31, 1999 p. 11-30.

tradicionais vindos do interior passam por redefinições, ou seja, são utilizados como elementos agregadores para o discurso de modernidade que já vinha sendo construído.¹¹⁸

A construção dessa memória para o samba de São Paulo, empreendida com especial vigor após o final dos anos 1960, é uma narrativa tecida através de letras de samba, depoimentos e escolhas musicais para as gravações dos discos desses sambistas, numa trama que contempla tanto os recursos do discurso narrativo quanto o discurso musical. (CONTI, Ligia 2015, p. 83)

A citação de Conti nos traz pistas de algumas características do *samba*, as quais podemos atrelar as canções presente no LP de Geraldo Filme: as letras com tons de saudosismo e as referências das micro-áfricas, Bixiga, Barra Funda e Largo da Banana; a escolha das canções para serem gravadas no disco, que diante de seu cancionista Geraldo optou por gravar canções que reforçassem a imagem de um compositor orgulhoso de sua negritude e preocupado com a localidade do *samba*; e o discurso narrativo sobre o *samba* fora do âmbito fonográfico.

A pesquisa da autora mostra a perspectiva de como a narrativa da história do *samba* transcende o discurso verbal que reforça sua especificidade, para permear o discurso musical, o qual entendemos enquanto cultura¹¹⁹. Tenho em mente que o samba gravado no LP de Geraldo Filme não é igual ao *samba* tocado por ele em outras localidades, assim como dito por Sandroni (2001). Isso não quer dizer que não haja relações entre ambos, nem que não possamos fazer inferências, sempre com maior prudência, sobre os *sambas* não gravados a partir daqueles que foram gravados¹²⁰. Além de que a concepção de um álbum prevê uma preparação, escolhas, substituições a serem feitas para eternizar uma música "programada" em um álbum.

Para essa última consideração não é possível realizar a constatação do fato sem ter acesso ao processo de gravação do LP. Entretanto, é possível especular, assim como Conti, que Geraldo junto a Carlinhos Vergueio¹²¹ e Aluizio Falcão¹²² arranjaram o álbum de uma forma que remetesse à sonoridade do samba paulista na perspectiva dos produtores.

¹¹⁸ MATOS, Maria Izilda (2010) p. 51

¹¹⁹ CONTI, Ligia (2015) p. 108

¹²⁰ SANDRONI, Carlos (2001) p. 186

¹²¹ Apesar de ser paulistano, Carlinhos foi grade parceiro de Adoniran Barbosa, portanto seu pensamento estava mais voltado ao gosto das rádios do que as batucadas das ruas ou excursões para Pirapora. CONTI, Ligia (2015) p. 142

¹²² Produtor musical pernambucano que além do LP de 1980 produziu junto ao Geraldo, Clementina de Jesus e Tia Doca o álbum *O Canto dos Escravos* (1982).

Por meio das transcrições musicológicas realizadas percebemos a presença do paradigma do *Tresillo*¹²³ em algumas canções de Geraldo, que também está presente no samba de bumbo de Pirapora, Tietê e Piracicaba. Ao mesmo tempo temos a presença de canções como *Silêncio no Bixiga, São Paulo, Menino Grande, e Tradição* que estão distantes dos elementos musicais que fazem menção ao samba rural paulista¹²⁴.

É relevante constatar as maneiras pelas quais os sambistas enriquecem a narrativa contada sobre o samba paulista, acrescentando às composições elementos musicais que reforçam o discurso que atribui o gênero uma suposta origem rural e que atestam peculiaridade ao modelo regional do samba na cidade de início do século XX.¹²⁵

Em seções anteriores citei as relações de Geraldo com Solano Trindade e Plínio Marcos, que foram se estabelecendo perto do processo de oficialização do carnaval. Essas conexões abriram um novo universo para Geraldo, que o transportaria a um círculo de artistas compromissados com a cultura popular, assim como foi apontado por Toledo (2012)¹²⁶ e Prado (2013)¹²⁷.

Este círculo estava engajado e alinhado com a valorização da população preta e de sua cultura, bem como a de outros grupos socialmente marginalizados. Vemos então que essas relações impulsionaram a carreira musical de Geraldo Filme com a gravação dos álbuns, *Balbina de Iansã* (1971) e *Plínio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro* (1974).

Penso que a música é parte da cultura local e cada localidade terá o seu fazer musical próprio¹²⁸. Portanto, falar sobre um *samba* específico, trazendo justificativas históricas que o torna diferente de outros sambas, gradualmente invadir espaços que antes não abraçavam sua sonoridade, como percebe-se no álbum de Geraldo que dentre as suas onze composições apenas quatro estão distante do *samba rural*, e transferir para a música, propriamente dita, elementos cancionais que construam o cenário urbano paulista e remetem ao *samba rural*, como a

¹²³ A marca contramétrica recorrente na quarta pulsação de um grupo de oito, que fica dividido em duas quase-metades desiguais. (SANDRONI, Carlos (2001) p. 30).

¹²⁴ CONTI, Ligia (2015) p. 141

¹²⁵ *Ibidem* p. 136

¹²⁶ TOLEDO, Luiz Henrique de. **Geraldo Filme**: um sambista na terra do trabalho. 2012, mimeo.

¹²⁷ PRADO, Bruna (2013) p. 83-88

¹²⁸ BLACKING, John. Music, culture, and experience. *In: Music, culture & experience* – selected papers of John Blacking; edited and with an introduction by Reginald Byron; with a foreword by Bruno Nettl. Chicago and London: University of Chicago Press, 1995. p. 223-242.

utilização da viola caipira e o *Tresillo*, fazem sim o *samba* de São Paulo ser diferente¹²⁹, ao mesmo tempo que é inevitável não encontrar semelhanças, do *samba carioca*.

Vemos que Geraldo possuía uma sociabilidade incrível, ela possibilitou-lhe deslocar-se por diversos ciclos sociais e possivelmente proporcionou adentrar na indústria fonográfica. Evidentemente, sua música, apesar de não ter sido concebida para o ambiente mercadológico como afirmava o próprio Geraldo, abarcou na contracultura do próprio mercado, sendo uma alternativa fora do consumo do grande público. Comitantemente Geraldo criticava a profissionalização do carnaval, logo penso se seu posicionamento não reflete também na sua produção musical.

Talvez Geraldo valorizasse o fazer ao vivo e presente. Mesmo com as adversidades que pairam sobre seu gênero musical, as estruturas sociais que impediam a movimentação de corpos, como o de Geraldo, em certos espaços e os moldes aceitos pelas grandes gravadoras que detinham os meios da indústria fonográfica ele, foi subversivo, se mostrou talentoso compositor e pôde eternizar algumas de suas canções em seu LP.

Seu talento está em conseguir trazer temas complexos que foram vivenciados e observados por ele, tais como a cidade em seus processos de modernização na canção *São Paulo, Menino Grande*; os mecanismos sociais na canção *A Morte de Chico Preto*, as dinâmicas da indústria fonográfica e da sociedade na canção *Vá Cuidar de sua Vida*; e a oficialização do carnaval paulista em 1969 do qual podemos notar nas canções *Tradição* e *Garoto de Pobre*.

Essas e outras influências se deram no decorrer de sua história de vida, pelas transformações sociais, as mudanças culturais, a necessidade de sobreviver na cidade da garoa e as conexões estabelecidas com seus pares, e pessoas de nichos sociais diferentes de Geraldo. Elas transpassam suas canções como iremos notar durante a análise das canções por abrigarem vestígios de seu meio.

A temática da negritude, nesse momento, possui uma relevância maior para seguir o raciocínio da escrita. A negritude pode ser entendida como maneira de viver a história dentro da história, uma história das comunidades que experienciaram a singularidade da diáspora do atlântico. Em seu estágio inicial, a negritude, pode ser definida como tomada de consciência

¹²⁹ CONTI, Lígia (2015) p. 155

da diferença, pela memória, ancestralidade, fidelidade e solidariedade. Ela não é passiva, ela é resultado de atitudes proativas e combativas contra a opressão e desigualdade¹³⁰.

Geraldo imprimiu suas atitudes em prol da negritude nas letras das canções de *Reencarnação*, *Vá cuidar de sua vida*, *A Morte de Chico Preto* (Figura 1), para citar algumas. São músicas que celebram sua ancestralidade e/ou denunciam as estruturas sociais observadas pelo compositor, como é o caso das duas últimas. Tendo como exemplo a letra da segunda canção, vemos que o compositor emprega o discurso em seus versos de forma artística denunciando as estruturas raciais que dificultam a manifestação da negritude, ao mesmo tempo em que esses mecanismos estruturais se apropriam da cultura afro diaspórica, modifica sua protagonista por outra personagem, causando a descontextualização da manifestação cultural.

Criolo cantando samba, era coisa feia
Esse negô é vagabundo, joga ele na cadeia
E hoje o branco vai no samba, quero ver como é que fica
Todo mundo bate palmas quando ele toca cuíca
Vá Cuidar de Sua Vida – Geraldo Filme¹³¹

Vemos no fragmento citado a letra com a crítica de Geraldo Filme para a apropriação cultural. Se fizermos uma breve retomada para a transformações das manifestações culturais pretas em gêneros musical como samba, forró, funk, rap, rock, jazz e blues, podemos encontrar o racismo em sua fase embrionária e seu embranquecimento para a ascensão na indústria fonográfica. No caso da canção de Geraldo após o refrão, “*Vai cuidar de sua vida, diz o dito popular, quem cuida da vida alheia da sua não pode cuidar*”, o cancionista nos conta sobre os estigmas de ser sambista retinto e o tratamento diferenciado do sambista branco ao fazer samba pela audiência.

Esses mecanismos, dos quais estamos familiarizados, dificultaram a permanência de Geraldo Filme na história, se considerarmos o ponto de vista da indústria fonográfica¹³². Porém, sua subversão e inventividade, possibilitou registrar em fonogramas suas canções e interpretações. Nesse sentido, vejo que a marca da negritude aparece nos relatos sobre Geraldo enquanto característica pessoal e artística.

¹³⁰ CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre a Negritude**: Miami 1987. Belo Horizonte: Nandyala, 2010. 120 p.

¹³¹ ¹³¹ [Geraldo Filme – *Vá Cuidar de Sua Vida*](https://www.youtube.com/watch?v=...). Presente no álbum *Geraldo Filme (1980)* gravado pela Eldorado. Disponível em: encurtador.com.br/bmwx0

¹³² Quero dizer no sentido de que as canções que foram *sucesso* de vendas pelas distribuidoras seriam mais dignas da memória e receberiam espaço nos livros de história das *músicas populares brasileiras*, quando comparada com canções que não atingiram essa expectativa mercadológica.

Trago novamente a observação de Prado (2013) sobre a tríade que acompanha a história de Geraldo, *sambista negro e paulista*, por acreditar que, enquanto artista, Geraldo soube utilizar dessas características para compor seu cancionário instigante.

Geraldo [...] 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 religião¹³³.

Hoje é possível notar que Geraldo é uma personagem que ao mesmo tempo é reverenciada por pessoas que conhecem sua história e é um desconhecido para maioria. Fato esse que me lembra de uma passagem do livro de Azevedo (2016) que traz nas suas considerações a placa de bronze postumamente servindo como homenagem a Geraldo:

A placa, quando olhada, reativa a sensibilidade e o exercício do lembrar. Não está ali à toa. Não é um objeto inanimado como faz crer num primeiro momento. Ela surge movimento e vida. Moveu-me a perceber uma história que não está presa ao passado¹³⁴.

Além desse singelo memorial, que estava sob posse do departamento de organização do carnaval do Anhembi na ocasião, existe a tramitação legal que irá edificar uma estátua de Geraldo¹³⁵ em São Paulo. Havia, também, um projeto de lei que reconheceria as obras do nosso compositor enquanto patrimônio cultural de São Paulo¹³⁶. Entretanto, o projeto de lei encontra-se na etapa: “Esgotado o prazo previsto no artigo 28, §6º, da Constituição do Estado, para tramitação.”

¹³³ PRADO, Bruna (2013) p. 208

¹³⁴ AZEVEDO, Amailton (2016) p. 124

¹³⁵ LOPES, Marcel. Carolina de Jesus, Geraldo Filme e outras personalidades negras ganharão estátuas na cidade de SP. 2021. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/carolina-de-jesus-geraldo-filme-e-outras-personalidades-negras-ganharao-estatuas-na-cidade-de-sp/>. Acesso em: 17 ago. 2021.

¹³⁶ BRASIL. Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. Proposta de Emenda declara como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado a obra de Geraldo Filme. São Paulo, SP: 2019. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/propositura/?id=1000263001>. Acesso em 27 out. 2021.

As vozes que ecoam em São Paulo

2 Ancestralidade nas canções de Geraldo Filme:

Os monumentos construídos para conservar a memória de Geraldo Filme são frutos de um movimento maior de preservação da cultura negra de São Paulo¹³⁷. Eles criam representatividade entre os ícones paulistanos e convidam o espectador a conhecer mais sua história. Dessa forma, no seu tempo, Geraldo deve ter tido contato com outros monumentos e pessoas que o convidaram a buscar mais a história de seus antepassados e partes da cultura negra. Entretanto, sabe-se que o Brasil, assim como outros países, teve um forte apagamento cultural afro diaspórico fazendo que diversas pessoas fossem tiradas da história, o que reduz as possibilidades de resgatar essas histórias, mas não impede de encontrarmos vestígios delas no passado.

Diante disso penso que dizer sobre ancestralidade sem fundamentar esse pensamento se torna superficial, pois, quando olhamos para as ancestralidades vindas de África vemos a sua complexidade pela existência de lacunas na linha temporal, e pela experiência diaspórica edo pós-abolição. Parto, portanto, do significado de ancestralidade como continuidade de quem veio antes de nós. Penso que ancestralidade é continuar as histórias e costumes de nossos antepassados, consanguíneos ou não. É uma constante busca pelas pontas soltas de uma trama de fios que foi-se tecendo com o passar dos anos, que em alguns caminhos sofreu um corte abrupto, outros um perecimento natural ou não.

Para refletir sobre o conceito de ancestralidade fui buscar apoio em Kabengele Munanga (2009)¹³⁸ e suas reflexões sobre identidade, por estar de certa forma correlacionada com essa espiral de raciocínio. Entende-se que a ancestralidade é aquilo que herdamos de nossos antepassados, pela nossa genética e pela nossa cultura. Ou seja, nós somos quem somos pelas influências, ações e escolhas das pessoas que vieram antes de nós. Diante disso, acredito que a música pode também ser entendida como um aspecto da ancestralidade, principalmente quando falamos sobre cultura afro diaspórica. Por ser tradicionalmente transmitida oralmente

¹³⁷ SP, G1. **Geraldo Filme é inaugurada na Barra Funda**. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/04/21/estatua-do-sambista-e-compositor-gerald-filme-e-inaugurada-na-barra-funda.ghtml>. Acesso em: 22 set. 2022.

¹³⁸ MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. 4. ed. Belo Horizonte: Auntêmica, 2009.

dos mais velhos para os mais novos, por carregar histórias e cosmovisões dependendo de onde ela é praticada¹³⁹.

Sendo a música um ponto que conecta pessoas, do presente e do passado, e pessoas das quais possuem alguma afinidade ou se identificam com a ela. Essa identificação, pode tanto ser quanto não, interligada com nossa identidade, ou seja, a música pode conectar pessoas que não fazem parte do contexto sociocultural do qual ela foi criada. Nesse caminho de identidade, trago o entendimento desse conceito por Munanga (2009) que vê identidade enquanto um processo de construção que nasce a partir da tomada de consciência da diferença entre o “nós” e os “outros”.

Trago essa reflexão preambular do professor Munanga porque historicamente a negritude é, sem dúvida, uma reação racial negra à uma agressão racial branca, logo não poderíamos entendê-la sem aproximá-la do racismo do qual é consequência e resultado¹⁴⁰. Portanto, essa tomada de consciência não é vista por Munanga como idêntica a todos as pessoas negras, pois existem contextos socioculturais bem diversificados, que são perpassados por fatores histórico, linguístico e psicológico¹⁴¹. Utopicamente a identidade cultural seria a presença igualitária e simultânea desses três fatores no indivíduo ou no coletivo. Tendo essa afirmação em mente, não pretendo definir uma ancestralidade negra brasileira, pretendo observar um fragmento dessa composição plural a partir de Geraldo Filme.

A partir das entrevistas escutadas¹⁴² percebo que Geraldo teve essa tomada de consciência a partir de suas vivências dentro de seu contexto sócio-histórico. O fator histórico é notável em Geraldo, por ele ter buscado o fio condutor que o liga ao seu passado e aos seus antepassados. Buscas estas que foram desde compor sambas que possuem influências rurais paulistana, por buscar temáticas ligadas à cultura negra nas composições do período que estava como compositor do Paulistano da Glória, seja também, por buscar a história negra de São Paulo desbravando os acervos e bibliotecas da cidade.

O fator linguístico citado por Munanga (2009) pode ser notado nas músicas de Geraldo como um todo, pois sua linguagem musical preserva marcas da identidade negra, como a forte presença da sincopa enquanto célula rítmica matriz de seu samba. Nessa direção, o fator

¹³⁹ No caso me referencio aos pontos cantados de candomblé que contam as histórias dos orixás e de tempos passados.

¹⁴⁰ MUNANGA, Kabengele (2009) p. 17

¹⁴¹ *Ibidem* p. 12

¹⁴² Entrevistas disponíveis no acervo online do Museu de Imagem e Som de São Paulo

psicológico pode ser observado nas dinâmicas e trajetória de Geraldo pelos cordões e nas escolas de samba.

É possível, portanto, perceber a identidade negra de Geraldo a partir desses três fatores citados por Munanga (2009). Logo relaciono esses pontos com o conceito de ancestralidade porque interpreto uma preocupação pela continuidade da parte de nosso compositor. Vejo que por Geraldo compor canções como *São Paulo, Menino Grande*; *Vamos Balançar*; *História da Capoeira*; *Reencarnação*; e *Mulher de Malandro* é possível notar reflexos de suas vivências e consequentemente ponta dos fios condutores de passado.

Na *São Paulo, Menino Grande* Geraldo entoa sua tristeza por não ver a presença da mãe preta nas ruas da cidade e sua nostalgia de uma São Paulo antes do seu crescimento urbano desenfreado. Essa canção traz suas vivências andando nas ruas da cidade notando as mudanças do cenário urbano e consequentemente da população que habita.

Mulher de Malandro segue a mesma direção da canção anterior, pois percebo rastros de sua vivência enquanto sambista e autônomo em São Paulo. A canção traz o diálogo entre um possível casal onde o cantor diz para seu bem não se preocupar com ele, pois mulher de malandro não chora. Acredito que esse diálogo possui diversas interpretações, entre elas, o não chorar pode estar atrelado ao fato que o malandro não entraria em roubada e consegue driblar os perigos com sua ginga, logo não daria motivos para a mulher não chorar.

Vamos Balançar é uma canção mais celebrativa onde Geraldo descreve a diversão em poder dançar. Entendo essa canção enquanto uma outra possibilidade de vivência preta. Por causas de estruturas sociais e necessidade de sobrevivência muitas vezes cairmos num lugar de compor ou falar apenas sobre problematizar o racismo, a violência, a falta de acessibilidade, ou os apagamentos culturais. Portanto essa música traz um respiro e a lembrança de que também podemos celebrar e falar de outras coisas para além dessas temáticas.

A *História da Capoeira* e *Reencarnação* são canções que me remetem ao passado, na primeira Geraldo traz o seu avô que contava histórias da capoeira. Na segunda, Geraldo reza para Zambi a possibilidade de reencarnar enquanto sambista, preto e com muitos amigos. Ambas as canções trazem a ideia de preservação de algo, seja da sua condição enquanto pessoa preta, seja a capoeira. Preservar a cultura afro-diaspórica é vincular fios condutores do passado ao presente.

2.2 O Espaço, Tempo e as Micro-áfricas:

Até o presente momento utilizei o termo localidade sem atrelar ao seu significado enquanto conceito, mas agora torna-se necessário compreender o significado de localidade na presente pesquisa. Arju Appadurai (1996)¹⁴³, antropólogo indiano, descreve a localidade, como propriedade da vida social, um anseio pela vivência em comunidade dinâmica podendo ser ressignificada pelas pessoas que habitam o mesmo espaço físico.

Em outras palavras, podemos entender a localidade enquanto uma “vizinhança” da qual seus moradores compreendem e exercem o bem-estar social e a manutenção das tradições. Portanto a localidade para Appadurai (1996) é uma estrutura de sentimentos que ultrapassa o plano físico, ou seja, não será o espaço físico que determinará a localidade, e sim a preservação, a construção e reprodução das práticas, das tradições, das manifestações, e no nosso caso, da música.

A ideia de que a localidade transcende o material também é reforçada nos estudos de dois pesquisadores que tem como foco de pesquisa Geraldo Filme e o *samba*, Azevedo (2006) com o estudo sobre as micro-áfricas a partir da memória de Geraldo Filme e o geógrafo Thiago Gonçalves (2014)¹⁴⁴ sobre o lugar-samba. Na mesma direção que Appadurai, o primeiro autor entende as micro-áfricas como espaços de convivência, resistência e preservação cultural negra em São Paulo.

Em sua tese é constado que a micro-áfrica é localidade ligada à grupos afro-paulistas que por meio de ações de subversão, puderam reagrupar e ressignificar as práticas culturais herdadas de seus ancestrais imersos e permeados pelo processo urbano da cidade.

As construções das micro-áfricas só foram possíveis porque havia entre os descendentes de africanos em São Paulo fortes laços comunitários e a manutenção de um lastro de tradição oral. Sendo assim, elas não emergiram na vida dos grupos negros de forma mitificada; ao contrário, foram experiências concretas e históricas. Reagruparam fragmentos das memórias dos africanos nas musicalidades, na gestualidade do corpo, em aspectos religiosos e familiares, em formas de lazer e organizações culturais, políticas

¹⁴³ APPADURAI, Arjun. “The Production of Locality”. In *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Pp. 178-99, 1996.

¹⁴⁴ GONÇALVES, Thiago Rodrigues. **O lugar-samba no Bixiga**: memória e identidade. 2014. 142 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Geografia, Instituto de Geociências e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2014

e educacionais. Todas essas experiências foram acessadas para recompor uma memória silenciada.¹⁴⁵

A estrutura de micro-áfrica pode ser notada nos bairros citados anteriormente, como a Barra Funda, na zona sul, o Bixiga e a Liberdade localizadas no centro da cidade, além de outros bairros¹⁴⁶. Em consonância com Azevedo (2006) e Appadurai (1996), Thiago Gonçalves (2014) refere-se ao lugar-samba como condição de existência em função da reunião de pessoas que unem a geografia, identidade e a memória.

A experiência do lugar neste instante fica acrescida daquilo que a memória, enquanto tempo vivido, retém como permanência do traço essencial do passado da existência. O lugar-samba, portanto, corresponde ao lugar em que história, historicidade e memória, cada qual cumprindo papéis distintos, convergem sobre a experiência do lugar, este, especialmente relevante enquanto momento (aqui e agora) de reunião para o samba. Cada um desses lugares importa não apenas como um atributo a mais do espaço puro do geômetra, mas como a qualidade conferida pela memória da existência do homem [humano] na Terra.¹⁴⁷

Considero a localidade fator importante para analisar a música de Geraldo Filme, por sua memória desses lugares estar impressa em canções como; *Tradição*¹⁴⁸; *Vou Sambar Noutro Lugar*¹⁴⁹; *Eu Vou Mostrar*; *Silêncio no Bexiga*¹⁵⁰; e *São Paulo, menino grande*¹⁵¹. Essas canções ilustram aos ouvintes os cenários urbanos paulista a partir da experiência social urbana do cancionista. São localidades que Geraldo transitou em vida, criando e fortalecendo relações com esses espaços. Como explicado por Appadurai (1996), a localidade não é um espaço físico imutável. Podemos exemplificar essa afirmação com a canção *Vou Sambar Noutro Lugar*, que traz em sua lírica a necessidade duma localidade para o *samba* continuar.

Fiquei sem o terreiro da Escola
 Já não posso mais sambar
 Sambista sem o Largo da Banana
 A Barra Funda vai parar
 Surgiu um viaduto, é progresso
 Eu não posso protestar
 Adeus, berço do samba
 Eu vou-me embora

¹⁴⁵ AZEVEDO, Amailton (2006) p. 35-36

¹⁴⁶ os bairros do centro urbano como Campos Elíseos e aqueles que se formaram na periferia em bairros como vila Matilde, o Largo da Banana, atual Vila Madalena, Vila Ida Ipojuca.

¹⁴⁷ GONÇALVES, (2014) p. 24

¹⁴⁸ [Geraldo Filme – Tradição](#). Presente no álbum Gerado Filme de 1980, gravada pela Eldorado. Disponível em: encurtador.com.br/goqxK

¹⁴⁹ [Geraldo Filme – Vou Sambar N'Outro Lugar](#). Presente no álbum Plínio Marcos em Prosa e Samba de 1974, gravada pela Warner Musica Brasil. Disponível em: encurtador.com.br/deCKX

¹⁵⁰ [Geraldo Filme – Silêncio no Bexiga](#). Presente no álbum Geraldo Filme de 1980, gravada pela Eldorado. Disponível em: encurtador.com.br/evOT4

¹⁵¹ [Geraldo Filme – São Paulo, menino grande. Presente](#) no álbum Geraldo Filme de 1980, gravada pela Eldorado. Disponível em: encurtador.com.br/vyLQZ

Vou sambar noutro lugar
(Geraldo Filme – *Vou Sambar N’Outro Lugar*)

Após a demolição do Largo da Banana, houve espaço físico para edificar o viaduto Pacaembu em 1958, e posteriormente o Memorial da América Latina em 1989. Geraldo, em sua canção, se coloca de forma irônica por não poder protestar, se despede do berço do *samba* e continua seus versos com “*vou sambar noutro lugar*” remetendo, a meu ver, à continuidade do *samba* por meio dos sambistas que o tocam e não necessariamente pelo local em que aconteciam as rodas de samba¹⁵². Sobre a não possibilidade de protestar o autor Silva (2018)¹⁵³ comenta:

Diversos sentidos podem ser atribuídos ao verso “eu não posso protestar”, colocado como um complemento ou comentário a “é progresso”, e é interessante enumerar os principais. Sabe-se da quase impossibilidade real de, ao final da década de 1960, um protesto real contra uma intervenção urbana promovida pelo governo, mas este não era necessariamente o caso uma década antes. A repressão a movimentos populares era justificada pelos militares como uma medida de pacificação e contenção de ações subversivas, mas no final dos anos 1950 esse tipo de intervenção era menos comum. E como se observou, não houve de fato nenhum movimento organizado que se propusesse a questionar o viaduto. Por outro lado, pode-se também supor que o sambista aceitasse a possibilidade de sua queixa não encontrar eco entre outros segmentos da sociedade, donde a resolução resignada de “sambar noutro lugar”. Existe ainda a possibilidade de que Filme evidenciasse aqui a impressão de impotência ou incapacidade de fazer frente ao progresso. A possibilidade de que o verso significasse algo como “não tenho motivos para protestar” pode ser descartada: pelo contexto da letra como um todo (ou seja, a queixa quanto à perda do terreiro) quanto a decisão drástica de se mudar em definitivo eliminasse a possibilidade de interpretar o verso como se o sambista não encontrasse razão para o protesto. Além disso, é significativa a escolha da palavra “protestar”, em lugar de outras cabíveis (em termos da métrica) e sentidos semelhantes, como “reclamar” ou “me queixar”. Portanto, em qualquer das possíveis interpretações, o progresso não é representado de forma positiva: no mínimo, admite-se que é algo positivo, mas que cobra um preço demasiado alto¹⁵⁴

Quando falamos sobre os terreiros habitados pela população afro-paulista, como as micro-áfricas, podemos perceber algumas semelhanças estruturais. Exemplos são a sua localização distante do centro da cidade, o tipo de moradia existente na periferia e o processo de urbanização que tentou ditar onde e como a população preta deveria viver¹⁵⁵. Para entendermos melhor esse processo e para atrelá-lo as canções de Geraldo Filme trarei alguns momentos pontuais sobre o processo de urbanização de São Paulo, evidenciando a existência

¹⁵² Ver SIQUEIRA, R. M. **O Largo da Banana e a presença negra em São Paulo**. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, [S. l.], v. 28, p. 1-33, 2020. DOI: 10.1590/1982-02672020v28d1e9. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/156053>. Acesso em: 18 jul. 2021.

¹⁵³ SILVA, Marcos Virgílio da. A cidade de São Paulo de acordo com Robert Moses e Geraldo Filme. In: Congresso da Associação de Estudos Latino-Americanos, Barcelona, 2018.

¹⁵⁴ *Ibidem* (2018) p. 14

¹⁵⁵ RIBEIRO, Stephanie. **Racismo ambiental**: o que é importante saber sobre o assunto. o que é importante saber sobre o assunto. 2019. Disponível em: encurtador.com.br/kpwUV. Acesso em: 06 dez. 2021.

do plano de transformar o pequeno vilarejo chamado de São Paulo de Piratininga em grande polo econômico cosmopolita pelos reflexos da expansão da produção cafeeira e, posteriormente, o pensamento industrial moderno, influenciado por traços higienistas¹⁵⁶.

Com o avanço da produção e venda do café no final do século XIX a cidade de São Paulo atraiu as elites cafeeiras e pequenos industriais que, durante o século seguinte, intensificaram a urbanização da cidade com o objetivo de assemelhá-la às cidades europeias. Portanto, algumas modificações no *locus* da cidade eram necessárias.

O século XIX vai encontrar uma cidade carente das características mais marcantes associadas a São Paulo: tamanho diminuto, população flutuante e reduzida, casario baixo, construído utilizando a técnica de taipa de pilão.¹⁵⁷

A Vila de São Paulo de Piratininga foi fundada em 1554 por padres jesuítas que utilizaram o conhecimento dos povos originários da região para edificar o Colégio de São Paulo¹⁵⁸. Este ficava entre os rios Tamandateí, o qual era utilizado como transporte para o rio Tietê e viajar por toda região, e o rio Anhangabaú, fonte de água para consumo. Com uma posição geográfica favorável para o comércio, os arredores da vila atraíram comerciantes que se alocaram nas margens do rio Tamandateí onde foi sendo formado o Mercado dos Caipiras, que atualmente conhecemos como Mercado Municipal. Este mercado contribuiu com o comércio da cidade, atraindo investimentos e investidores que favoreceram a urbanização nas décadas posteriores. Séculos depois, outro elemento que contribuiu no processo demodernização marcou o ano de 1867 com a fundação da a São Paulo Railway Company, a única ferrovia que conectava o interior com o mar, trazendo melhores condições para transportar e exportar o café.

Essas mudanças incentivavam a urbanização da cidade, que cada vez mais atraía pessoas pelas oportunidades de trabalho e novos investimentos. Em outros casos, eram pessoastrazidas por meio do sistema escravagista decadente. Essas transformações urbanas afetaram diretamente seu meio social, que conseqüentemente, influenciaram as composições musicais¹⁵⁹

¹⁵⁶ OLIVEIRA SOBRINHO, Afonso Soares de São Paulo e a Ideologia Higienista entre os séculos XIX e XX: a utopia da civilidade. *Sociologias* [online]. 2013, v. 15, n. 32 [Acessado 4 Outubro 2021], pp. 210-235. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1517-45222013000100009>>.

¹⁵⁷ *Ibidem*. (2013) p. 68

¹⁵⁸ Na canção *São Paulo, Menino Grande* Geraldo canta e o *pátio do colégio quem lhe viu nascer um velho ipê parece chorar*, referenciando o espaço onde foi edificado o Colégio de São Paulo.

¹⁵⁹ WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. [S.l.: s.n.], (2004) p. 28

paulista não somente de Geraldo Filme anos mais tarde, mas de tantos outros musicistas durante o século XX¹⁶⁰.

Portanto, a visão de Oliveira Sobrinho (2013) se torna agregadora à nossa reflexão por trazer o processo de higienização da cidade, expondo a ideia de civilização e a edificação de uma cidade nos moldes europeus, tendo construções e locais que remetessem os ideais republicanos, e a higienização das classes mais vulneráveis que estavam relacionadas às doenças e à sujeira. Ou seja, diante deste estudo, subjetivamente percebe-se o plano de remover esses corpos do centro da cidade.¹⁶¹

A crença no progresso e no ideal positivista de melhora na condição humana (como ideologias) permite as condições para as transformações econômicas, políticas e sociais do mundo urbano de São Paulo. A modernidade vai se constituir numa crença do novo homem, ordeiro, letrado, como garantia de manutenção de desigualdades e exaltação de uma elite decadente e de negação da cidadania para os pobres: negros, nacionais e imigrantes¹⁶².

Como tentativa de concretizar o plano de higienização e conseqüentemente a modernização urbana, houve inúmeras tentativas que eram atravessadas por estruturas complexas para o ocultamento da população negra do centro da cidade e nos bairros que foram considerados de alto padrão¹⁶³, bairros que abrigavam as elites paulistanas. Diante dessas tentativas, os afro-paulistas buscaram outros espaços, encontrando seu reduto em bairros periféricos da cidade. Lá eles enfrentaram a privação de saneamento básico, infraestrutura, segurança e acessibilidade para o centro da cidade.

Percebo a partir do estudo de Oliveira Sobrinho (2013) e as canções de Geraldo, como as *Mulher de Malandro; São Paulo, Menino Grande; Garoto de Pobre; e Silêncio no Bixiga* que houve recusa da parte da prefeitura, e de outras instâncias, para criar políticas públicas de inclusão e assistência durante esse processo para reverter a situação de vulnerabilidade. Interpreto esse cenário como reforço do projeto político ideológico de que o corpos fora do padrão, branco, homem cisgênero heterossexual não se encaixam no perfil ideal de civilizado, assim como descrito por Oliveira Sobrinho (2013).

Floresce uma incipiente cultura liberal-capitalista, alimentada pelas ideias do modo de vida importado da Europa, que identifica o elemento branco

¹⁶⁰ CARETTA, Álvaro Antônio. (2012) p. 92

¹⁶¹ Na canção *São Paulo, Menino Grande* Geraldo constata *não vejo a sua mãe preta na rua com seu pregão* denunciando indiretamente o processo de higienização

¹⁶² OLIVEIRA SOBRINHO, Afonso Soares de. (2013) p. 232

¹⁶³ Nesse caso cito Campo Elísios, Higienópolis e Bela Vista.

“civilizado” como o perfil ideal de homem para compor uma nova estrutura social e política. Uma “nova” ordem.¹⁶⁴

Diante disso podemos considerar que o projeto “civilizatório” surgido em meados do século XX impregnou-se nas camadas cultural, social e política, sendo possível encontrar traços desse projeto na atualidade. Por outro lado, a urbanização não deve ser vista como um completo malefício para as populações periféricas, pois este processo gerou, mesmo que apenas na década de 50, a oportunidade de estudos profissionalizantes por meio dos cursos gratuitos do SENAI, proporcionando a acessibilidade para populações periféricas entrarem no mercado de trabalho formal, o qual era mais valorizado pela sociedade, e conseqüentemente, proporcionava melhores condições monetária e de qualidade de vida¹⁶⁵.

O intuito de destacar esses fatos da história de São Paulo visa ilustrar, dentro das possibilidades, o plano de fundo que acompanhou Geraldo durante seu crescimento e amadurecimento, o qual, posteriormente, se refletiu em suas canções.

Na metade da década de 1960 ocorreu um acontecimento fatídico que esteve presente até o ano de 1984, o início da ditadura militar em 1964. Durante esse recorte temporal da pesquisa a ditadura intensificou a censura midiática dificultando a liberdade de expressão no meio jornalístico e cultural¹⁶⁶. Paralelamente, existiu o aumento de investimentos, tanto nacionais quanto internacionais, nas áreas industriais, entre elas a indústria fonográfica, que teve um crescimento significativo até 1980. Porém, a chegada da crise econômica na mesma década freou seu desenvolvimento. A indústria fonográfica respondeu a esta crise reduzindo seus elencos e passando a priorizar os novos mercados e os produtos de nichos específicos¹⁶⁷.

Percebe-se que durante os anos de 1965 e 1980 os gêneros musicais mais vendidos foram “Internacional”, “Romântico” e “Samba”.¹⁶⁸ Os dados levantados pelo autor se referem ao mercado fonográfico do eixo Rio-São Paulo, ou seja, dentro da categoria “Samba” estão presentes sambas de origem carioca e paulista. Tendo em vista o cenário fonográfico

¹⁶⁴ *ibidem* p. 233

¹⁶⁵ AZEVEDO, Amailton (2006) p. 51

¹⁶⁶ A canção *Garoto de Pobre* foi censurada segundo Azevedo (2016) p. 91

¹⁶⁷ VICENTE, Eduardo (2008) p. 105 e 106

¹⁶⁸ VICENTE, Eduardo. **Segmento e Consumo**: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999 *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 103-121, jan.-jun. 2008

apresentado na seção anterior, entende-se aqui que a maior parte das canções dessas categorias são de sambistas cariocas, fato esse constatado por Vicente¹⁶⁹.

Indo mais a fundo da categoria “Samba” nos primeiros anos deste recorte temporal o autor traz a transição do *samba-canção*, gênero musical predominante no cenário até meados da década de 1960, ao resgate de sambistas da velha guarda ligados às escolas de samba carioca¹⁷⁰ na década de 1970, posteriormente temos um movimento tímido com a velha guarda paulista. Em paralelo, nota-se o samba de vocação mais *pop*. É interessante perceber que no final do recorte temporal o *pagode*, samba mais *pop*, começa a ganhar cada vez mais espaço até que, entre a metade da década de 1980 e o começo de 1990, desponta nas paradas de sucesso. Analisando os álbuns trazidos por Vicente na categoria “Samba”¹⁷¹ noto que as gravadoras são majoritariamente grandes gravadoras do Rio de Janeiro, além de que esse cenário musical do grande público destoa com o estilo do *samba* de Geraldo Filme, o *samba-político*, como definiu Amailton Azevedo¹⁷².

Penso que existem motivações maiores do que apenas a mercadológica em gravar o álbum de Geraldo Filme, tendo em vista que ele está indo contra as tendências da indústria fonográfica por ser um gênero musical fora das paradas de sucesso, e, por estar localizado em um local periférico do centro fonográfico. Porém, não é possível tirar conclusões sem antes trazer maiores informações sobre a gravadora responsável pela gravação do álbum, a *Eldorado*, por isso terei que adiar essa discussão para o próximo capítulo.

2.3 O Samba à paulista:

A genealogia do *samba paulista* está fortemente interligada com a transferência forçada de um grande contingente de pessoas escravizadas para o interior paulista. Elas foram sequestradas diretamente da região dos reinos do Congo, aportaram no Rio de Janeiro e depois foram levadas para as regiões Sul e Sudeste entre os séculos XVIII e XIX. Essa transferência forçada está associada ao ciclo cafeeiro, o qual estava em expansão para o oeste-paulista neste mesmo período. Portanto, grande parte das pessoas escravizadas foram para as fazendas de café.

¹⁶⁹ *Ibidem* p. 113

¹⁷⁰ *Ibidem* p. 112

¹⁷¹ *Ibidem* p. 113 - 115

¹⁷² AZEVEDO, Amailton 2016 p. 89

Uma das resultantes desse processo foi a penetração da cultura Bantu dentro da embrionária cultura paulista¹⁷³:

Era grande a concentração de negros de origem cultural Bantu na região Sudeste do país, fato que possibilitou a reprodução dos padrões culturais africanos, compondo, dessa forma, uma região de grande interação cultural. Devido ao grande número de negros pertencentes a uma única região (África Bantu) com matrizes culturais comuns, foi possível que neste contexto surgisse uma identidade cultural partilhada entre estes negros.¹⁷⁴

Dentre as várias regiões do interior de São Paulo, a mais famosa na história do samba paulista é a de Pirapora do Bom Jesus. Sua fama foi construída a partir dos relatos de sambistas como Madrinha Eunice, Osvaldinho da Cuíca, Geraldo Filme, Fernando Penteado, Seu Carlão e Toniquinho Batuqueiro, entre outros. Além disso, a partir da década de 1990 a prefeitura de Pirapora do Bom Jesus foi em direção ao "resgate" do samba-de-bumbo na cidade. Entretanto, como apontado por Manzatti (2005)¹⁷⁵ existiam outros territórios que praticavam os sambas rurais, como o *samba lenço* em Mauá, Piracicaba e Rio Claro; o *Grito da Noite* e o *samba do cururuquara* em Santana do Parnaíba; o *samba caipira* em Quadra; e o *samba da Dona Aurora* em Vinhedo¹⁷⁶.

Geraldo Filme era um notório defensor da preservação do *samba paulista* e em vários momentos cita a cidade de Pirapora como fonte de inspiração para seu *samba*. A canção *Batuques de Pirapora*¹⁷⁷ se torna um bom exemplo. A canção inicia-se com o dedilhar de violão acompanhado pelo cavaquinho que cria uma ambientação nostálgica para que a voz de Geraldo cante os versos sendo acompanhado pela percussão. Este primeiro verso nos leva à sua infância onde sua mãe, devido uma promessa, com urgência levou Geraldo para ser batizado no samba de Pirapora.

As análises musicológicas de Prado (2013) mostraram que suas linhas melódicas podem ter sido inspiradas na maneira de Dona Maria Ester cantar seus versos no samba-de-bumbo, entretanto a parte rítmica é diferente. Enquanto o *samba* de Geraldo tem a forte presença da

¹⁷³ MANZATTI, Marcelo Simon (2005) p. 26-34

¹⁷⁴ DIAS, Fernanda Freitas (2010) p. 2

¹⁷⁵ MANZATTI, Marcelo Simon. **Samba Paulista, do centro cafeeiro à periferia do centro: estudo sobre o Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista**, 2005. Dissertação (mestrado)– Departamento de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

¹⁷⁶ *Ibidem* p. 48-49

¹⁷⁷ [Batuque de Pirapora – Geraldo Filme](#). Presente no álbum *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes (2000)* gravado sob o selo SESC-SP. Disponível em: encurtador.com.br/jovF0 Acessado em: 01/12/2021

sincopa, o *samba-de-bumbo* tem a articulação “colcheia pontuada + semicolcheia” com mais predominância¹⁷⁸. No decorrer da música nosso cancionista continua a contar sua história, ao chegar na cidade, sua mãe o vestiu de azul celeste para ser um anjo na procissão, porém o padre nega a participação por Geraldo ser menino preto. Essa é a deixa para irmos à *coda* para olharmos com mais cuidado este cenário, *menino preto não sai aqui nessa procissão*.

Seguindo as referências de Dias (2010)¹⁷⁹ e Manzatti (2005), o *samba-de-bumbo* está intimamente ligada com a religiosidade cristã presente na cidade de Pirapora, que foi atrelada ao mito da imagem de Bom Jesus encontrada nas margens do rio Tietê em 6 agosto de 1725 por um grupo de romeiros. Desde então, a cidade assume aparência de um centro religioso recebendo romeiros e devotos do santo durante as festividades no mês de agosto. Para abrigar este contingente de pessoas a cidade oferecia alojamentos, dos quais os que mais interessam para nossa história são os dois barracões, que pertenciam ao santuário local e foram oferecidos como abrigo aos forasteiros, que eram em maioria pessoas pretas.

Assim como cantou Geraldo, os barracões eram ponto de encontro de grupos de sambistas de diferentes cidades do interior paulista, inclusive alguns grupos vindos da capital e de outros estados. Nesse espaço havia a possibilidade de realizarem rodas de samba durante as festividades cristãs, criando o contraste entre o profano e o sagrado na visão da igreja. Com o passar do tempo o *samba-de-bumbo* tomou proporções tidas pela igreja como excessiva, o que a levou a decretar sua proibição na festa de 1937:

Nesse mesmo ano, foi proibida a prática do samba no barracão, o que significou uma forte reação da Igreja em relação ao crescimento da festa profana. Essa proibição foi amplamente divulgada antes do período da festa, fato que contribuiu para a considerável diminuição de pessoas envolvidas com o samba na cidade no referido ano.¹⁸⁰

Neste contexto, podemos perceber que a condição imposta pela igreja para Geraldo não participar da procissão como anjo vestido de azul celeste, tem ligação direta com os conflitos entre a igreja e as festividades do *samba-de-bumbo* nos barracões, e das estruturas sociais de *apartheid brasileiro*. Porém, a proibição do ano de 1937 não impediu que os sambistas

¹⁷⁸ PRADO, Bruna Queiroz (2013) p. 123

¹⁷⁹ DIAS, Fernanda Freitas. **DA PROIBIÇÃO AO "RESGATE": a cidade de Pirapora do Bom Jesus e os sambas de bumbo paulistas**. *Histórica: Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo*, São Paulo, v. 1, n. 40, p. 1-9, fev 2010.

¹⁸⁰ DIAS, Fernanda de Freitas (2010) p. 4

deixassem de frequentar as festas de Bom Jesus, entretanto, após a demolição dos barracões, a população afro-paulista passou a alugar um salão mais distante da igreja.

Após 1937, Dias (2010) nos conta que houve a confluência de dois grupos sociais distintos que realizavam o samba nos arredores de Pirapora. O "samba de branco" volta a ser manifestado dentro da cidade pelos meados do século 1950, e com algumas mudanças é preservado até os dias atuais. Em contrapartida, o costume dos grupos negros que trouxeram o *samba-de-bumbo* para cidade de Pirapora foi se enfraquecendo a partir da década de 1970. Porém, é possível, segundo Ianni (1988)¹⁸¹, que esses grupos tenham encontrado novas formas de afirmação social dentro de novas manifestações culturais capazes de ajustá-los dentro dos moldes sociais vigentes. Traçando um paralelo temporal, na época do enfraquecimento do *samba-de-bumbo* em Pirapora, acontecia na cidade de São Paulo, o processo de homogeneização do carnaval.

Antes pegaremos a linha de ferro que conecta Pirapora do Bom Jesus com São Paulo no famoso e não mais existente Largo da Banana, se faz necessário citar mais uma vez Dias (2010):

De prática cultural reprimida e proibida em Pirapora, no final da década de 1930, o samba passou, em pouco mais de meio século, a se constituir em uma expressão exaltada, a circular em meios privilegiados, de notoriedade. Passou a estar intimamente atrelado à imagem da cidade, a ser componente oficial de todas as comemorações ocorridas em Pirapora. Considerando que o samba urbano paulistano possui características musicais divergentes dos padrões rítmicos e melódicos do samba de bumbo, o título de “berço do samba” paulista para a cidade de Pirapora soa um tanto inadequado. De outro modo, eo que, sim, caracteriza a importância da cidade no que tange ao patrimônio cultural imaterial paulista.¹⁸²

Portanto, depois de trazer autores para expor o *samba-de-bumbo* tido por anos enquanto “berço do samba paulista” e a ligação de Pirapora com o *samba* de Geraldo, penso na definição de Pirapora como grande balaio que reuniu e combinou diversos tipos de sambas, *jongos* e *tambu* trazidos pela população preta, mas não posso afirmar que Pirapora é necessariamente o ponto inicial do *samba*¹⁸³.

¹⁸¹ IANNI, Octavio. **O samba de terreiro**. In: *Uma cidade antiga*. Campinas: Ed. da Unicamp; São Paulo: Museu Paulista da USP, 1988. p. 87-111.

¹⁸² DIAS, Fernanda de Freitas (2010) p. 9

¹⁸³ MANZATTI, Marcelo Simon (2005) p. 49

Retornando ao cenário no qual o padre nega a presença de Geraldo vestido de anjo azul celeste em sua procissão, podemos notar que a canção *Batuque de Pirapora* nos trouxe a oportunidade de mergulhar na história do *samba paulista* e foi possível observar alguns dos embates sociais vigentes na época, como a segregação racial, criatividade e resistência da população preta e vestígio da história do *samba-de-bumbo*.

Chegamos no desembarque da cidade de São Paulo onde trarei ao debate o historiador Bruno Baronetti¹⁸⁴ discutindo a história da oficialização do Carnaval em São Paulo. Considerando a existência da simbiose entre o *samba* e o Carnaval de rua, torna-se pertinente dedicar os próximos parágrafos para falar dos cordões carnavalescos e o processo de oficialização da festividade, tendo em vista que esses acontecimentos permeiam as músicas e vida de Geraldo Filme.

Um belo exemplo disso é sua mãe, Dona Augusta Geralda, que foi uma das fundadoras do cordão carnavalesco Paulistanos da Glória, antes primeira associação das empregadas domésticas de São Paulo. Penso que o engajamento social e musical de Dona Augusta pode ter influenciado seu filho em seus fazeres musicais e ativismo anos mais tarde.

Na cidade do Rio de Janeiro havia os ranchos carnavalescos, em São Paulo, os cordões carnavalescos, coletivos artísticos formados, em sua maioria, pela população preta. Durante a infância de Geraldo Filme não existia uma organização oficial pela prefeitura para os desfiles de carnavalesco nas ruas. Portanto, para ocorrer os desfiles os cordões tiveram que se organizar e providenciar estruturas de forma autônoma. Curiosamente, segundo a pesquisa de Baronetti, em seus primórdios os cordões não apresentavam o *samba paulista* em seu repertório. Entretanto, aos poucos foi-se incorporando o *samba-de-bumbo* e os *batuques*, devido ao intercâmbio da capital e das festividades interioranas.

Podemos afirmar que os cordões surgiram em 1914 na cidade de São Paulo com a fundação do “Grupo Carnavalesco da Barra Funda” por Dionísio Barbosa, que depois de passar uma temporada no Rio de Janeiro e ter contato com os ranchos carnavalescos, levou essa ideia de sua maneira à São Paulo. Em seu primeiro desfile como cordão no bairro da Barra Funda,

¹⁸⁴ BARRONETTI, Bruno Sanches. **Transformações na Avenida**: história das escolas de samba da cidade de São Paulo 1968-1996. São Paulo: Liberars, 2015. 305 p.

doze pessoas saíram para as ruas com camisas verdes e calças brancas, veste que ficou eternizada pelo cordão que passou a ser conhecido nas ruas como “Camisa Verde”:

Apesar de ser o primeiro agrupamento criado por negros para os festejos de carnaval, já existiam diversos clubes, grêmios e associações formados por negros na cidade de São Paulo. Destacam-se o Club 13 de maio dos Homens pretos, fundado em 1902; o Centro Literário dos Homens de Cor, fundado em 1903 [...] A pesquisadora Regina Pahim Pinto contabilizou em sua pesquisa o número de 1223 associações formadas por negros na cidade de São Paulo entre 1907 e 1937, incluindo agrupamentos carnavalescos¹⁸⁵.

De 1914 até 1968 outros cordões foram surgindo, aumentando em quantidade de grupos e números de participantes. Os desfiles se tornavam cada vez mais populares possibilitando, assim, maior visibilidade aos cordões. Percebe-se com o passar dos anos o aparecimento de pequenos auxílios financeiro externo aos cordões vindo de clubes, de lojistas dos bairros, famílias italianas, das emissoras de rádios e dos jornais paulistanos. Infelizmente, mesmo com estes auxílios, nota-se que as décadas de 1940-60 foram tempos cada vez mais difíceis para alguns cordões, devido ao aumento massivo de pessoas participando, gerando um maior número de gastos com fantasias, instrumentos e infraestrutura.

Sambistas tinham dificuldades em realizar o desfile carnavalesco e ainda que este pequeno auxílio cobrisse alguns custos não era o suficiente para que integrantes dos cordões deixassem de tirar dinheiro do próprio bolso para custear o desfile. Nessa conjuntura agrego o pensamento de Azevedo (2016) que nos lembra do processo de urbanização que a cidade estava passando e a dialética entre sambistas e prefeitura.

Nesse sentido, uma aproximação entre escolas e poder público municipal ocorre, iniciando-se uma nova fase para o carnaval paulista. Ambos os lados tinham seus interesses. O das escolas era conseguir apoio institucional, político e financeiro para organizar a festa, tendo assim um novo papel nas relações com o poder local, e firmar o carnaval como um evento profissionalizado. Do lado do prefeito, seu interesse era que as escolas passassem por um processo de mudança na sua forma de organizar o carnaval, menos amador e mais próximo do modelo do Rio de Janeiro.¹⁸⁶

Com o vínculo estabelecido e uma rede de apoio se criando, existiram pontos de rupturas na história do carnaval paulista, e conseqüentemente no *samba*. Entre eles destaque, o interesse dos cordões em receber o apoio institucional e o interesse do carioca Faria Lima,

¹⁸⁵ BARONETTI, Bruno 2015 p. 37-38

¹⁸⁶ AZEVEDO, Amailton (2016) p. 116

prefeito de São Paulo, em profissionalizar o carnaval. Além deste último, existia também a tentativa de criar elo com sambistas para receber apoio político.

No ano de 1968 ocorreu na cidade do Rio de Janeiro o simpósio de sambistas, do qual Geraldo Filme nos relata que as apresentações e os debates realizados foram motivadores para que sambistas paulistas participantes saíssem dele com o pensamento de que era necessário “copiar” o modo carioca de produção do carnaval¹⁸⁷. Musicalmente falando, alterou-se a marcação dos surdos que até este momento era realizado, em São Paulo, apenas com um instrumento. Com a influência do fazer musical carioca as escolas de samba em São Paulo passaram a ter os surdos de primeira e segunda, dividindo a função da marcação. Segundo o próprio Geraldo outra mudança foi o andamento do *samba-enredo* que ficou mais acelerado e menos cadenciado devido ao tempo estabelecido para cada grupo desfilar¹⁸⁸.

A respeito dessas influências no *samba* pelas mudanças do carnaval, as análises do álbum de Geraldo Filme mostraram que mesmo sendo produzido por Carlinhos Vergueiro, produtor paulista, houve adaptações no LP que introduziram estéticas sonoras diferente dos *sambas* praticados nas rodas de São Paulo, como a utilização da bateria, flauta e clarinete, a construção de introduções melódicas nas canções tocadas pelos sopros e pelo cavaquinho.

Isso aconteceu porque o produtor musical não participava das rodas de samba da qual Geraldo participava, e por ser um produtor musical dentro dos padrões fonográficos houve um olhar para trazer as canções de Geraldo mais perto dessa estética fonográfica, mesmo assim é possível notar as características musicais do cancionista.

Siqueira (2020)¹⁸⁹ relata que o aprendizado de Geraldo se deu, em grande parte, com o contato direto com os bambas. Isso lhe permitiu colocar-se como um dos continuadores da tradição do *samba urbano paulista*. Viver nesse período cercado por mudanças e ressignificações externas fez com que Geraldo refletisse sobre formas de realizar suas práticas musicais buscando a preservação do saber aprendido e procurar estratégias de como transmitir essas informações, o que certamente se concretiza através de sua obra musical.

¹⁸⁷ FILME, Geraldo. Depoimento. Acervo de documentação do Museu da Imagem e do Som (MIS) DE São Paulo.

¹⁸⁸ Filme, Geraldo. Entrevista cedida ao *OESP* na sessão Suplemento Feminino p. 231 do dia 27 de janeiro de 1974

¹⁸⁹ SIQUEIRA, R. M. O Largo da Banana e a presença negra em São Paulo. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, [S. l.], v. 28, p. 1-33, 2020. DOI: 10.1590/1982-02672020v28d1e9. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/156053>. Acesso em: 18 jul. 2021.

É possível confirmar a partir das canções de Geraldo e de trabalhos como de Prado (2013), Azevedo (2006; 2016) três lugares significativos na vida de Geraldo o Bixiga, a Barra Funda e o Largo da Banana. Este último está vinculado aos trabalhos informais de carregadores, ensacadores, biscateiros e comerciantes ambulantes. Entre a labuta e o batuque os trabalhadores mantiveram suas práticas musicais por meio da roda de samba, a roda de tiririca e em no começo de cada novo ano, os desfiles de cordões carnavalescos.

Essas localidades estão associadas ao movimento “originário” do *samba*, informal e popular, realizado no espaço público, como parte inerente da vida cotidiana de negros pobres e trabalhadores.¹⁹⁰ Segundo Azevedo (2006) a Barra Funda é um dos primeiros focos de urbanização em São Paulo a partir do início século XX, com a inauguração da via férrea em 1875. Este marco, juntamente com a construção de armazéns e indústrias de pequeno porte, possibilitou a ideia de avanço urbano no bairro, gerando assim, uma variada gama de trabalhos¹⁹¹. Por outro lado, até a década de 50 a população negra era excluída em grande parte do trabalho fabril e do comércio mais aceito socialmente, restando o trabalho informal como uma alternativa de renda.

Essa propensão por trabalhos considerados pela sociedade paulistana como trabalhos marginalizados, era uma das consequências de uma sociedade recém abolicionista, que impossibilitava oportunidade, estudo e trabalho para as pessoas que carregavam as marcas da escravidão. Segundo Vinci (2000), esses trabalhos de baixa remuneração carregavam um estereótipo de vadiagem que transpassava à população negra¹⁹². Vemos então a política adotada pelo Estado e compartilhada pelas elites empresariais nas primeiras décadas do século XX, de segregação racial dos afrodescendentes. Tal política se tornou um reforço para os estigmas sociais que perduram até nossos dias¹⁹³.

Durante o dia ou à noite a Barra Funda era o território de formar laços de união, confraternização, solidariedade e amizade a partir de um estar e um viver afro¹⁹⁴. Além da Barra Funda existiam outros bairros, com sua devida singularidade, como os já citados Liberdade,

¹⁹⁰ *ibidem* p. 11

¹⁹¹ AZEVEDO, Amailton (2006) p. 49

¹⁹² Moraes, J. G. V. de (2000) p. 214-215

¹⁹³ ALMEIDA, Silvio (2018) p. 142

¹⁹⁴ AZEVEDO, Amailton (2006) p. 54

Bixiga e o Largo da Banana. O bairro do Bixiga era constituído por descendentes de africanos que dividiam o espaço, estabeleciam contatos e trocas com os descendentes italianos.

Pelo Bixiga (Geraldo Filmes) dizia que havia sido adotado e que adotou como um lugar onde sentia conforto e prazer em função da vida cultural em que a música, a gastronomia, as casas noturnas e os teatros davam o tom do ritmo social do bairro¹⁹⁵.

Esses pequenos espaços, micro-áfricas, possuíam um aspecto íntimo e familiar, ao mesmo tempo que proporcionava espaços públicos para sociabilização e possibilidade de manifestar suas danças, músicas e brincadeiras. Exemplo disso é a capoeira tipicamente paulista, a tiririca, que ganhou espaço a praticantes especialmente nas micro-áfricas. Já no âmbito musical as rodas de samba eram frequentemente realizadas com instrumentos improvisados, como no caso dos engraxates que utilizavam as ferramentas de ofício para criarem músicas e ritmos como citado por André Domingues e Osvaldinho da Cuíca (2009) em Batuqueiros da Paulicéia¹⁹⁶.

A Barra Funda fora transformada em um território pelos afropaulistas onde constituíram saberes e fazeres conferindo nova marcas, já que era um lugar originariamente de grupos brancos, como portugueses e italianos. Mesmo sob o impacto da urbanização, os afropaulistas interferiram e imprimiram ao território um código que se processou a partir da cultura da música e do futebol¹⁹⁷.

A cidade de São Paulo abrigava ritmos e danças decorrente da herança Bantu, como o *jongo* e a *umbigada*, além de uma vasta gama de festividades religiosas e musicalidade negra como *congós*, *choros*, *marchas*, *cateretés*, *catira ou cururu*, *samba de bumbo ou rural*, *de roda e de lenço*¹⁹⁸. Geraldo, assim como parte da população negra paulista, utilizava as rodas de samba, os cordões e escolas de samba, como uma nova forma de sociabilidade, constantemente as utilizavam como estratégia para resistir na cidade que a estigmatizava. Tais práticas musicais podem ser analisadas pelos seus reflexos na historiografia da memória negra, pois apresentam desejos e intenções da população negra.

¹⁹⁵ AZEVEDO, Amailton (2006) p. 57

¹⁹⁶ DOMINGUES, André e CUÍCA, Osvaldinho (2009) p. 91-94

¹⁹⁷ AZEVEDO, Amailton 2006, p. 53

¹⁹⁸ Ver VINCI, José Geraldo. *Metrópole em Sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo nos anos 30*, São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

2.4 Adaptações e influências da Indústria Fonográfica:

Por muito tempo a cidade de São Paulo ficou conhecida como “túmulo do samba” devido a uma fala equivocada de Vinícius de Moraes na década de 1970¹⁹⁹. Essa fala torna-se outro bom exemplo de tradição inventada que comentei na introdução. Segundo a matéria de Santos (2019) o poeta lançou esta sentença em brado devido à falta de respeito do público que falava alto enquanto Johnny Alf se performava na antiga boate *Cave*, na rua da Consolação em São Paulo. Independente do contexto da frase, ela foi reforçada a tal ponto que passou a ser uma crença²⁰⁰, que de fato, São Paulo era o túmulo do samba. Curiosamente, 22 anos antes, Geraldo Filme vivenciou um episódio que já trazia uma espécie de subalternidade do *samba paulista*. O compositor contava a história de seu pai, Sebastião de Souza, que nesse caso era agente ativo da reprodução do pensamento de que o samba em São Paulo era inferior comparado ao do Rio de Janeiro.

O conto se inicia com sua viagem ao Rio de Janeiro, onde Sebastião teve contato pessoalmente com o samba carioca. Neste encontro, o pai de Geraldo pôde perceber o andamento mais acelerado, a presença do tamborim e do reco-reco nos ranchos e rodas de samba, e a qualidade dos instrumentos utilizado pelos sambistas. Talvez pelo fato de que o samba tocado no Rio de Janeiro possuía maior visibilidade devido a emergente indústria fonográfica²⁰¹, ou talvez, porque o samba proposto pelas rádios era semelhante ao fazer musical carioca, ou por que não, a união desses e outros motivos, Sebastião, com sua preferência musical, considerou que o samba carioca era melhor, se tornando assim, o exemplo de samba a ser seguido por ele.

Após seu retorno à São Paulo, Sebastião afirmou de forma que Geraldo pudesse ouvir, que *São Paulo não era terra onde se fazia samba*²⁰². Essas palavras reverberaram dentro de

¹⁹⁹ SANTOS, Sandro Cunha dos. **Johnny Alf e Vinícius de Moraes:** São Paulo é o túmulo do samba. Tribuna Ribeirão. 27/12/2019. Acesso em: 19/05/2021 < <https://www.tribunaribeirao.com.br/site/johnny-alf-e-vinicius-de-moraes-sao-paulo-e-o-tumulo-do-samba/> >

²⁰⁰ Retomando o pensamento de Trevisan (2020), as tradições precisam da ação ativa de pessoas para que possam, ou não, serem transmitidas e assim, estabelecerem enquanto crença, o que aconteceu com essa frase de Moraes.

²⁰¹ VICENTE, E.; DE MARCHI, L. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, jul.-dez. 2014.

²⁰² SAMBA à Paulista: fragmentos de uma história esquecida. Direção de Gustavo Mello. Produção de Yara Camargo e Leandro Freire. São Paulo: Cultura, 2007

Geraldo que, aos onze anos, refutou seu pai compondo a canção *Eu Vou Mostrar*²⁰³, cantando: “*Pra ser sambista não precisa ser do morro*”. Este é, portanto, um dos vários exemplos que retratam sua sina de sambista e sua militância pela valorização do *samba paulista*.

No curso desta seção existem dois pontos relevantes a serem abordados: a estruturação da indústria fonográfica²⁰⁴ carioca e como ela reverberou no fazer musical em São Paulo²⁰⁵. Começando pela estruturação da indústria fonográfica, trago o estudo proposto por Vicente e Marchi (2014) que traçou o panorama geral sobre o desenvolvimento desta indústria a partir do surgimento da Casa Edison na cidade do Rio de Janeiro.

Em seu início, no ano 1900, a Casa Edison era uma loja de discos modesta que, dois anos mais tarde, transformou-se em uma gravadora com o foco em produzir fonogramas do repertório local. Neste contexto, Frederico Figner²⁰⁶ enxergando o potencial de sua gravadora com auxílio de acordos estratégicos com empresas internacionais, conseguiu enorme vantagem entre outras gravadoras nacionais da época, tornando-se assim, referência no cenário fonográfico brasileiro no começo do século XX.

Para que se produzissem os discos exclusivamente para a Casa Edison, o empresário radicado no Brasil deveria pagar todo o processo de produção de fonogramas, desde a viagem de Berlim ao Rio de Janeiro para o técnico de gravação, até a provisão do local de gravação (estúdio) e o material técnico (discos e gramofones) e material humano (artistas e repertório ou A&R). Depois, deveria enviar as matrizes gravadas à fábrica europeia, além de ficar obrigado a comprar a maior parte dessa produção para revenda no Rio de Janeiro. Porém, a empresa alemã [Zonophone] lhe oferecia uma contrapartida interessante: 1/3 da patente para discos duplos, que continham gravações nos dois lados dos discos, válidas para território brasileiro. Com essa inovadora tecnologia, Figner teria enorme vantagem sobre seus competidores.²⁰⁷

Com este aparato tecnológico Figner começou sua empreitada de contratar notórios musicistas, como Chiquinha Gonzaga, Patápio Silva e outros músicos que faziam parte da cena musical dos teatros, cinemas, cafés, gafieiras e chopes berrantes da cidade do Rio de Janeiro. O repertório da Casa Edson neste primeiro momento abrangia diversos gêneros musicais em

²⁰³ [Geraldo Filme – Eu Vou Mostrar](#). Presente no álbum *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes* (2000) gravado sob o selo SESC-SP. Disponível em: encurtador.com.br/alxW7

²⁰⁴ Atividade industrial que produz e comercializa discursos, sons, imagens, artes, “e qualquer outra capacidade ou hábito adquirido pelo ser humano enquanto membro da sociedade”, e que possuem, em diversos momentos, características da cultura. Warnier (2000) p. 28

²⁰⁵ Cabe aqui fazer uma consideração sobre a conexão pela música entre as cidades, tenho a percepção de que existe a música ecoada dentro da indústria fonográfica e a música ecoada fora dela, ambas estão vinculadas entre si. Porém, trago a visão da música fonográfica devido o maior arcabouço teórico.

²⁰⁶ Frederico Figner (Milevsko, 2 de dezembro de 1866 - Rio de Janeiro, 19 de janeiro de 1947) fundador e o primeiro proprietário da gravadora até 1932.

²⁰⁷ VICENTE, Eduardo.; DE MARCHI, Leonardo. (2014) p. 11

voga na cidade, incluindo: maxixes, lundus, xote, valsas, árias de ópera, polcas, marchas e dobrados. Portanto, assim como afirma Vicente e Marchi (2014), desde logo a indústria fonográfica percebeu a música local como um produto expressivo para seu êxito comercial.

Outro fator pertinente para a reflexão é lembrar que no ano de 1937 foi instaurado o Estado Novo por Getúlio Vargas, sendo uma das rupturas decisivas para o desenvolvimento dos mercados de bens culturais brasileiros, e entre estes bens, estavam as músicas tocadas nas rádios. Neste cenário ditatorial as emissoras de rádio eram vistas como local para disputas ideológicas contra o regionalismo oriundo dos pensamentos da Primeira República e do *comunismo internacionalista*²⁰⁸. Melhor dizendo, um dos objetivos do Estado Novo era a instauração de uma identidade nacional, uma imagem homogênea de um cidadão brasileiro cristão, trabalhador, heteronormativo, branco e nacionalista. Paralelamente a isso, Álvaro Caretta (2012)²⁰⁹ nos lembra que:

Os estilos musicais desenvolviam-se para se adaptar ao novo mercado. O samba e a música caipira, duas manifestações musicais populares [paulistana] assimiladas pelo disco e pelo rádio, para que se tornassem sucesso, teriam que se adaptar não só às exigências da moda musical ditada pela Capital Federal, mas às próprias condições midiáticas, no caso, o rádio e o disco.²¹⁰

Ainda no campo da homogenia mercadológica é válido citar que ao lermos Sandroni (2001), Siqueira (2012) e Lira Neto (2017) percebe-se que em algum momento os autores falam sobre a valorização do samba a partir da propagação do gênero musical pelas rádios e indústria fonográfica. No começo do século XX o samba era considerado uma música a ser evitada pelas classes médias e pelas elites, pois elas o alcunharam como estereótipo de música lasciva.²¹¹ Porém, com o passar dos anos o gênero musical ganhou sua popularidade pela ação de sambistas e admiradores, que tocavam samba nas Pequenas Áfricas, na Praça Onze, nas entradas de cinema e teatros, entre outros lugares da cidade.

Essa popularidade, provavelmente, despertou o interesse na indústria fonográfica que viu no samba um produto rentável. Entretanto, esse processo é constituído por inúmeras tramas

²⁰⁸ *Ibidem* p. 13

²⁰⁹ CARETTA, Álvaro Antônio. A Canção Popular na Cidade de São Paulo na Década de 30. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**, Natal, v. 2, n. 1, p. 90-110, jul-dez de 2012

²¹⁰ *Ibidem*, p. 92

²¹¹ SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Editora UFRJ, 2001 p. 95

e fios que foram observados e discutidos por outros autores.²¹² O ponto chave desse processo é que, ao adentrar nas emissoras de rádios e nas gravadoras de fonogramas, em meados da década de 1920/30, o samba foi ganhando cada vez mais espaço e visibilidade. Contudo, para se manterem dentro das paradas de sucesso, muitos compositores tiveram que atrelar suas canções aos moldes da indústria fonográfica e posteriormente suas letras ao pensamento ideológico do Estado Novo²¹³.

Por outro lado, estar dentro da indústria fonográfica possibilita o registro sonoro em forma de LP, e posteriormente CD, do qual proporciona a possibilidade de nós, do presente, termos acesso às músicas do passado. Azevedo (2006;2016) é um desses casos, pois conheceu Geraldo Filme postumamente através de sua música gravada, o que despertou seu interesse em conhecer mais esta personagem que culminou numa tese sobre as micro-áfricas através da memória de Geraldo Filme. Nesse trabalho em questão, podemos ver entrevistas com pessoas que conviveram com Geraldo em vida, entre elas o seu filho, Ailton de Souza, do qual comenta sobre a boa relação com seu pai e sobre a existência de um caderno com canções escritas por Geraldo que não foram gravadas.

Seu filho Ailton contou que seu pai possuía um caderno com incontáveis composições que não foram gravadas. Mesmo sendo restrita sua produção fonográfica, as canções que ali estão recobrem um período específico que esteve circunscrito entre as décadas de 1960 e 1980²¹⁴.

Ao me deparar com esse relato lembro das histórias de outras sambistas que também gravaram álbuns solo em idade mais avançada, cada uma com suas particularidades, como Clementina de Jesus que gravou aos 65 anos *Clementina de Jesus*; Toniquinho Batuqueiro com 79 anos gravou suas composições para coleção *Memórias do Samba Paulista*; Cartola com 66 anos, que apesar de vender algumas de suas canções no começo da década de 30, somente conseguiu ir ao estúdio para gravar suas composições em 1974; e Nelson Cavaquinho, que teve uma história similar à de Cartola, vendeu uma canção no final da década de 30 e foi gravar suas composições no ano de 1970; cito também duas sambistas que não tiveram a oportunidade de gravar suas canções em fonogramas como Talismã e Tia Ciata.

²¹² Além de Sandroni (2001), Siqueira (2012) e Neto (2017) posso citar: Lopes (2008), Moura (2004), Sodré (1998) e Vianna (2010)

²¹³ Ver o livro SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e Identidade Nacional: das origens à Era Vargas**. São Paulo: Fundação Editora do Unesp, 2012. Capítulo

²¹⁴ AZEVEDO, Amailton 2006 p. 206-207

Essas são algumas das inúmeras histórias de musicistas que, por conta das estruturas de sua própria época, não tiveram a oportunidade, ou tiveram apenas na maturidade, de registrar suas canções. Acredito que para aprofundar nessa questão é necessário trazer os contextos e as relações particulares de cada história, movimento que a torna delicada e complexa demais para a presente pesquisa, entretanto, penso que este caminho seja oportuno para ser trilhado em pesquisas futuras.

De todo modo, trago esse pensamento para evidenciar que o *Geraldo Filme* não foi exceção, mas sim, fez parte de grupo de pessoas que tiveram barreiras para entrar pelas portas das gravadoras, seja por motivos pessoais, como escolha própria de não trilhar este caminho, ou por existirem estruturas que dificultam a mobilidade de certos corpos²¹⁵. Nesses exemplos podemos notar que todas as pessoas citadas eram negras e de diferentes periferias.

As barreiras às quais estou me referindo abrangem o racismo estrutural, do qual é entendido por Almeida (2018) como processos sociais, históricos e políticos que elaboram mecanismos para pessoas, grupos e culturas sejam discriminadas de maneira sistemática. Ele classifica o racismo enquanto regra, e não exceção, na tentativa de promover mudanças a partir de práticas antirracistas, como a elaboração de políticas internas nas instituições²¹⁶.

Entretanto, quando o racismo se torna perceptível enquanto estrutura, não significa desresponsabilizarmos, enquanto indivíduos, de cometer ações de discriminação racial. Pelo contrário, compreender o racismo estrutural nos coloca mais responsabilidade de combatermos o racismo, onde o silêncio é um dispositivo da manutenção do racismo.

O ponto dessa questão é que independentemente da localidade, compositores poderiam seguir esses moldes para serem bem aceitos dentro das rádios e indústria fonográfica. Isso não quer dizer que a homogeneização foi completamente bem-sucedida, mas que trouxe sim grandes mudanças para o fazer musical regional. Como dito, poderemos notar essas influências no álbum *Geraldo Filme* (1980).

Entender o processo de interação das culturas populares em suas relações midiáticas, bem como no âmbito do consumo e compreender como ficam as “expressões culturais populares nesse processo de interação não implica identificá-las com a produção da indústria cultural”, mas sim perceber suas

²¹⁵ O corpo colonizado foi visto como corpo destituído de vontade, subjetividade, pronto para servir e destituído de voz (hooks, 1995). São corpos animalizados, destituídos de alma, onde o masculino colonizado foi reduzido a mão de obra, enquanto o feminino colonizado tornou-se mero objeto de uma economia de prazer e do desejo.

²¹⁶ ALMEIDA, Silvio (2018) p. 50

transformações e constituição contemporânea que se caracterizará pela dimensão mais ampla que assume no campo do consumo²¹⁷.

Adentrando na cidade de São Paulo e com o apoio nos estudos de Caretta (2012) e de Moraes (2000)²¹⁸, nos próximos parágrafos trarei a perspectiva dos autores sobre a música paulista para refletir sobre essas influências fonográficas citadas. Para isso podemos levar nossa escuta musical para a década de 1930, onde ouvia-se na cidade da garoa a polifonia urbana com imensa variedade sonora.

Essa polifonia foi se compondo a partir do desenvolvimento urbano, acompanhado pelo crescimento migratório de pessoas italianas, afro-descendentes e de vários estados do nordeste brasileiro. Elas contribuíram sonoramente com músicas no estilo europeu e no estilo mediterrâneo; com o samba carioca, que neste período dava seus primeiros passos nas rádios, e também, era trazido pelo intercâmbio de sambistas paulista que iam até o Rio de Janeiro - do qual cito Sebastião, pai de Geraldo, Dionísio Barbosa, fundador do cordão carnavalesco Camisa Verde e Madrinha Eunice, fundadora do cordão carnavalesco Lavapés ; com o samba rural que vinha do interior paulista; e com variados gêneros musicais do nordeste do país²¹⁹.

Desde então, houve divisões entre locais, e conseqüentemente, nas músicas que eram para as elites paulistanas, as quais se diferenciaram de locais e de músicas para as classes “populares”. Entretanto, essa afirmação precisa de um olhar cuidadoso para não cair em um discurso que estabelece uma divisão impenetrável entre as classes, ou que contribua com a dicotomia entre o erudito e o popular. Na realidade, o ponto que quero chegar é que devido a essa divisão social as *batucadas*, entre elas o samba, aconteciam em cafés-cantantes e nos bares, dos quais eram vistos com desdém pelas elites e pelo plano de urbanização da cidade.

Caretta (2012) nos apresenta que a década de 1920/30 foi o ninho que gestou a cultura musical e popular urbana peculiar na cidade. Mesmo sendo necessário a avaliação desta época para entendermos qual é o peso da cultura cotidiana na formulação da cultura musical da cidade, uma coisa é certa, de alguma forma ela marcou profundamente a trajetória da música paulista para as próximas décadas.²²⁰

²¹⁷ LIMA, Maria Érica de Oliveira (2011) p. 13

²¹⁸ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia - História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

²¹⁹ CARETTA, Antônio (2012) p. 93

²²⁰ *Ibidem* p. 96

Os usos "livres" da língua, implicando transformações e misturas inusitadas; os pastiches musicais e formas peculiares de formar melodias e cantá-las; os temas urbanos trágicos ou tragicômicos, momentosos, inspirados em notícias de jornais, geralmente protagonizados por indivíduos pobres, imigrantes, anônimos e boêmios podem ter alcançado de modo variado alguns compositores paulistanos a partir dos anos 50.²²¹

Ao mesmo tempo podemos notar a existência de adaptações na música paulistana aos moldes fonográficos. Levo em consideração que as influências, resistências e modificações aconteceram durante décadas e não foram absolutas, ou seja, não se mudou por completo, mas sim, criaram-se facetas. Trazendo esta reflexão para o samba, Moraes (2000) nos diz:

A tendência de nosso samba regional e do carnaval popular durante os anos 30 também foi bastante ambígua e paradoxal, pois ao mesmo tempo corria aí a consolidação e o rápido esgotamento do processo produtivo iniciado em meados da década de 1910. Em cerca de trinta anos, o samba regional paulistano estruturou-se, expandiu-se e entrou em decadência, quase desaparecendo já nos anos 40.²²²

Neste sentido, Caretta (2012) contribuí para nossas reflexões dizendo que

O rádio determinou modas, criou gêneros e impôs uma estandardização da música popular, possibilitando que gêneros musicais regionais e populares, como o samba, a canção sertaneja e o choro, pudessem participar do quadro cultural da nova metrópole. O processo de assimilação do samba pelo rádio na cidade de São Paulo é distinto da trajetória do samba no Rio de Janeiro. O samba rural paulista não teve a oportunidade de se desenvolver e ocupar espaço nas rádios, ficando confinado às comunidades rurais; diferentemente do samba carioca que sofreu várias transformações e desenvolveu um modelo de sucesso que foi facilmente adaptado para o rádio.²²³

Uma vez fora dos grandes veículos midiáticos da época, o *samba* paulistano buscou localidades onde pudesse continuar se desenvolvendo e preservando suas características. Entre os espaços que já abrigavam o samba, como os cafés-cantantes e os bares, posso salientar as micro-áfricas.

Falando em samba em São Paulo, aqui convém citar a dupla Januário França e Henrique Costa que gravaram o samba *Bambas da Barra Funda* em novembro 1931 pela gravadora Columbia, como exemplo da presença do samba nas micro-áfricas, ao mesmo tempo que nos mostra que houve *samba* dentro da indústria fonográfica.

Vem ver o samba
Que é formado e batucado

²²¹ *Ibidem* p. 96 e 97

²²² MORAES, José Geraldo Vinci (2000) p.258

²²³ CARETTA, Antônio (2012) p. 100

Pelos bambas da Barra Funda
 Oi tem macumba, tem canjerê
 Quem duvidar do que eu digo venham ver
 (oi, como é bom)

Quando o samba enfeza
 E começa o fervedor
 Canta ao som da lira
 Do pandeiro roncador
 Fala o cavaco, fala a cuíca
 E o chocalho marca
 No compasso da barrica
 (oi, como é bom)

Dizem que a polícia
 Com os bambas vão acabá
 Isto é impossível
 Vai dar muito que falá
 Tenho diploma de bacharé
 Não venha pra meu lado
 Porque eu sou liso no pé

Diante desse contexto da indústria fonográfica e seus encaixes com o *samba* destaco que existem pelo menos duas conexões que permeiam o campo sociocultural e serão pertinentes para a pesquisa: a estandardização da música popular tocadas nas rádios e as trocas culturais entre os sambistas paulistas e cariocas, como vemos na história por detrás da canção *Vou Mostrar* de Geraldo Filme e com as histórias de Dionísio Barbosas²²⁴ e da Madrinha Eunice²²⁵. Histórias que em suas diferenças possuem semelhanças. O nascimento aconteceu no interior de São Paulo, possibilitando uma vivência direta com o samba rural. Ambas se orgulhavam desua ancestralidade e tocavam nos cordões e escolas carnavalescas, as quais as conduziram paraas rodas de samba carioca. Com sua experiência criaram os primeiros cordões carnavalescos em São Paulo.

Acredito que nessa altura podemos refutar a frase de Vinicius de Moraes, pois desde a década de 1930 temos samba na cidade de São Paulo. Se criarmos uma linha temporal destacando alguns desses fazeres musicais, o ano de 1937 foi marcado pela fundação da Lavapés sob a presidência da Madrinha Eunice, grande influenciadora do carnaval de rua²²⁶. Anos mais tarde, Adoniran Barbosa e Germano Mathias, homens brancos das periferias paulista, conseguiram adentrar nas rádios e nas gravadoras. Em meados da década de 1960 temos a figura de Geraldo Filme, Toniquinho Batuqueiro e Zeca da Casa Verde que, depois

²²⁴ BARONETTI, Bruno Sanches (2015) p. 37

²²⁵ Ver ARAÚJO, Ligia Fernandes. **A Escola de Samba Lavapés: um património cultural no Glicério**. 2012. 30 f. Monografia (Especialização) - Curso de Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos, Eca - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

²²⁶ PRADO, Bruna 2013 p. 72

das vivências com Solano Trindade e Plínio Marcos, entraram pelas portas entreabertas das gravadoras com seu *samba*.

Atualmente temos a Comunidade Samba da Vela, Kolombolo Diá Piratininga, Renato Dias, Juçara Marçal e Kiko Dinucci, que continuam fazendo e trazendo elementos vindos do *samba paulista* em suas composições. Mesmo assim, a frase do poeta bossa-nova foi adotada pela imprensa de São Paulo, causando mais visibilidade para o *samba paulista* ao mesmo tempo que reforçava certo estigma.

O artigo de Caretta (2012) me faz considerar que a década de 1930 tenha servido como aparador das arestas dos caminhos do qual o *samba* percorreria nos anos seguintes dentro da indústria fonográfica. Digo isto porque nessa década a cidade foi impulsionada pela urbanização e a industrialização desenfreada, culminando com o título “A cidade que mais cresce no mundo” na metade do século XX. Como foi apontado pelos estudos apresentados, este impulso trouxe modificações à polifonia urbana paulista.²²⁷ Posso afirmar, portanto, que neste contexto a música foi, e continua sendo, uma das principais representações da cultura popular paulistana, trazendo em sua sonoridade a evocação das paisagens interioranas, ao mesmo tempo que reverencia sua metrópole²²⁸.

Como foi dito anteriormente, as músicas que vieram das diversas localidades, devido ao crescimento do fluxo migratório, chegaram na terra da garoa com sonoridades plurais e algumas passaram por algumas adaptações para entrar na rádio e na indústria fonográfica, como podemos perceber a partir do estudo de Caretta (2012) e Moraes (2000):

Os compositores do rádio tinham como modelo belos sambas e marchinhas gravados por grandes intérpretes cariocas. O sucesso de uma canção implicava a utilização desse modelo que se desenvolvera no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século e imperou nas rádios até o começo da década de 60.²²⁹

²²⁷ Não quero reduzir a propagação da música em São Paulo exclusivamente aos avanços tecnológicos e industriais, mas não podemos deixar de lado o fato de que a urbanização trouxe mais pessoas para cidade e com isso a necessidade infra estrutural de atender as demandas dessas pessoas, mesmo que em alguns bairros de forma precária, como veremos no decorrer da dissertação

²²⁸ A exemplo de exaltação posso citar a canção *Sinfonia Paulistana* de Billy Branco e como exemplo de crítica posso citar *Eu vou pra lá* de Geraldo Filme

²²⁹ *Ibidem* p. 92.

As vozes que ecoam na musicologia

3 Decolonialidade na musicologia

John Blacking (1995), etnomusicólogo inglês, acredita que a musicologia tem como tarefa importante descobrir como as pessoas produzem sentido na música ²³⁰. Podemos ver traços da decolonialidade quando definimos a música enquanto parte da infraestrutura da vida humana e fruto do pensamento humano, e o fazer musical enquanto uma ação social que pode ter importantes consequências em outras ações musicais.

Em outras palavras, podemos notar que essa perspectiva musicológica não se preocupa com hierarquizar a música. Pelo contrário, entende-se a música enquanto fenômeno sociocultural a partir dos sentidos produzidos pelas pessoas que estão em sua volta. Essa horizontalidade, contudo, não era pensada nos primórdios da musicologia. Ela foi se construindo a partir da década de 1970 com a *nova musicologia* e mesmo hoje ainda podemos notar certa verticalização em algumas instâncias.

Dessa forma podemos entender que no intervalo temporal do início da musicologia e até a ruptura com a *nova musicologia* houve cisões e permanências ideológicas para classificar qual música era relevante ser estudada e quais métodos utilizaríamos para esses estudos²³¹.

Adaptando as palavras de Moraña (2008)²³², revisitar as obras de Geraldo nessa pesquisa é deparar com o testemunho sobre os efeitos da dominação colonial, ao mesmo tempo que me deparo com o registro sonoro de uma voz, influenciadas por muitas outras vozes, que lutou contra a marginalização, a discriminação, a desigualdade, a invisibilização em busca da transformação social²³³.

A decolonialidade [...] não se constitui num projeto acadêmico que obrigaria aqueles que a adotassem a citar seus autores e conceitos-chaves, nem se constitui numa espécie de universalismo abstrato (um particular que ascende à condição de um desígnio universal global). Caso isso ocorresse, estaríamos

²³⁰ BLACKING, John. Music, culture, and experience. In: *Music, culture & experience* – selected papers of John Blacking; edited and with an introduction by Reginald Byron; with a foreword by Bruno Nettl. Chicago and London: University of Chicago Press, 1995. Tradução de André-Kees de Moraes Schouten publicada nos cadernos de campo, São Paulo, n. 16, p. 201-219, 2007 p. 2001

²³¹ EWELL, Philip A.. Music Theory and the White Racial Frame. *Music Theory Online*, [S.L.], v. 26, n. 2, p. 1-29, jun. 2020. Society for Music Theory. <http://dx.doi.org/10.30535/mt.26.2.4>.

²³² MORAÑA, Mabel; DUSSEL, Enrique; JÁUREGUI, Carlos (Eds.). *Coloniality at large: latin american and postcolonial debate*. Durham; London: Duke University Press, 2008.

²³³ *Ibidem* p 10.

nos deparando com um novo colonialismo intelectual não mais da Europa, mas da América Latina²³⁴.

Assim como trazido na citação acima, não pretendo condenar a musicologia e seus pensadores, ou quiçá me negar a utilizar seus métodos e suas perspectivas. Na realidade minha proposta está vinculada aos pensamentos decoloniais, portanto, procuro sim problematizar, quando necessário, os pensamentos que reforcem a branquitude²³⁵ ou hierarquizem a música em boa para pesquisar e sem relevância para pesquisa.

O que se pode observar é que, na questão racial brasileira, não é coincidência o fato de que os estudos se refiram ao “problema do negro brasileiro”, sendo por tanto sempre unilaterais. Ou bem se nega a discriminação racial e em função de uma inferioridade negra, [...] ou se reconhece as desigualdades raciais, explicadas como uma herança negra do período escravocrata. De qualquer forma, os estudos silenciam sobre o branco e não abordam a herança branca da escravidão, nem tampouco a interferência da branquitude como uma guardiã silenciosa de privilégios. Assim, não é à toa que mesmo os pesquisadores mais progressistas não percebem a si mesmos nem ao seu grupo racial, implicados num processo indiscutivelmente relacional. Não é por acaso a referência apenas a problemas do outro, o negro, considerado diferente, específico em contraposição ao humano universal, o branco²³⁶.

Segundo Paulo Castagna (2008) podemos interpretar os primeiros passos da musicologia contendo o eco gerado pelas ideias de Descartes²³⁷ com a busca pela razão. Neste caso, Descartes propunha uma razão a partir da sua percepção eurocentrada, que se tornou o grande motor gerador de conhecimento. Esse fato histórico nos transporta ao século XVIII, momento que a Europa Ocidental se apoiava no pensamento enciclopédico, orientando-se no iluminismo onde a música *erudita* passa a ser objeto de interesse para pesquisadores que tinham como desejo desvendar os segredos ao observar o fenômeno musical. Estes marcos auxiliaram na consolidação da musicologia como uma atividade humana destinada à obtenção de conhecimento.

Nesse contexto a Alemanha foi pivô dessa estruturação com o trabalho do educador musical Johann Bernhard Logier que em 1827 utilizou o termo *Musikwissenschaft* (ciência da

²³⁴ BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGUÉL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 1, n. 31, p. 15-24, jan/abr 2016. p. 20

²³⁵ BENTO, Maria Aparecida da Silva. **Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público**. 2002. 176 f. Tese (Doutorado) - Curso de Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

²³⁶ BENTO, Maria Aparecida (2002) p. 46

²³⁷ CASTAGNA, Paulo (2008) p. 11

música ou conhecimento da música) para descrever o estudo da música, o qual viria a ser atividade acadêmica quase 40 anos depois. Nessa trajetória outros fomentaram essa discussão até chegarmos no ano de 1863 com a proposta de Friedrich Chrysander de estudar a música no mesmo patamar de igualdade com outras disciplinas científicas. Essas, e outras, ações e reações possibilitaram, anos mais tarde, a consolidação do campo de pesquisa na música e a utilização do termo *musicologie*, termo este que gerou a tradução latina *musicologia* que usamos atualmente para definir nossa área de estudo²³⁸.

Os pensamentos que circundavam os países citados em meados do século XIX eram frutos das influências iluministas, os quais caminharam juntos ao desenvolvimento da musicologia enquanto disciplina científica. Dado o tom provocativo, seria de certa forma estranho não notarmos as influências do positivismo de Auguste Comte na musicologia. O positivismo de Comte validava apenas o conhecimento originário de experiências e constatação científica, invalidando conhecimentos universais, absolutos ou dogmáticos. Colocando os fatos científicos enquanto realidade, o positivismo propôs a organização destes fatos e determinar leis que os produziam, ou seja, apoiado na pesquisa a partir da comprovação científica e metodologias que optam pela utilização de documentos oficiais e escritos.

Nesse cenário, a música *erudita* cairia como uma luva para ser estudada pela musicologia, diferente das *outras músicas* que não eram registradas em partituras da mesma forma ou não possuíam um método específico para criá-las. Então, de certo modo, não teriam a *cientificidade* necessária, ou relevância, para serem estudadas pela musicologia, cabendo, anos mais tarde, à etnomusicologia estudar músicas populares, folclóricas ou não-ocidental.

O pensamento de Comte influenciou o meio intelectual, artístico e transpassou essas áreas para permear o campo da doutrina social, onde se estruturaria a noção de ordem e progresso que norteavam as sociedades a seguirem a evolução do espírito humano, onde o pódio é ocupado pelo homem branco cisgênero e heterossexual.

Joseph Kerman observa que, no século XIX e primeira metade do século XX, a ideologia nacionalista e religiosa moveu boa parte dos estudos sobre música, em uma clara manifestação positivista. Assim, os ingleses pesquisavam a música inglesa, os católicos a música católica e assim por diante. No início do século XX, em virtude da crise do modernismo, os musicólogos voltaram suas atenções para tempos cada vez mais longínquos, sobretudo para a polifonia medieval e renascentista, mas com o final da reação anti-romântica no pós-guerra, os musicólogos retornaram ao estudo da música do séc. XIX. Mesmo

²³⁸ *Ibidem*

assim, a musicologia continuou a ser praticada a partir da teoria positivista, essencialmente preocupada com o verificável, ou seja, com o positivo²³⁹.

Ao observarmos a trajetória da musicologia podemos observar nitidamente a predominância de publicações da música *erudita* e a organização dos fatos históricos seguindo uma linearidade evolutiva simplista, onde só era relevante a apuração dos fatos, enquanto a reflexão sobre o contexto que essas pesquisas estavam sendo realizadas era esquecido. Em outras palavras, a preocupação do fazer musicológico era organizar os textos escritos, estabelecer a cronologia desses textos seguindo a noção de ordem e progresso e resolver pequenos enigmas e conflitos microestruturais.

Assim como outras disciplinas das humanidades, a musicologia, em meados das décadas de 1970-80 recebe vertentes mais interpretativas que foram influenciadas por pensadores da história e da literatura, da qual posso citar Thomas Kuhn e Michel Foucault, no campo da historiografia. Embora que, como foi apontado por Castagna (2004), o positivismo ainda esteja presente nas pesquisas e pensamentos musicológicos, podemos notar uma crescente visão crítica, reflexiva e interpretativa dos contextos e fatos que circundam a música²⁴⁰.

Atualmente é possível pensar em outras formas de pesquisar a música graças a possibilidade interdisciplinar, de beber e ser bebido, por outras áreas do conhecimento ligadas às humanidades. Dessa forma podemos ver trabalhos como de Philip Ewell (2020), Queiroz (2017), Carmo (2014), Lewis (2002) e Luiz Tatit (2002) que pensam e criticam as estruturas presentes nos cursos, metodologia e bibliografia da música. Enquanto Queiroz (2017)²⁴¹ se preocupa com o debate sobre currículos decoloniais nos cursos de graduação em música no Brasil, Carmo (2014)²⁴² observa e denuncia a racialização dos discursos por Guilherme Mello e Renato Almeida, escritores da história da música brasileira. Do outro lado do continente

²³⁹ *Ibidem* 2004, p. 12

²⁴⁰ *Ibidem* p. 13

²⁴¹ QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. *Revisita da Abem*, Londrina, v. 39, n. 25, p. 132-159, jun. 2017.

²⁴² CARMO, Jonatha Maximiniano do. A trágica e ambígua racialização do discurso musicológico brasileiro. 2014. 142 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música e Cultura, UFMG, Belo Horizonte, 2014.

americano temos Ewell (2020) e Lewis (2002)²⁴³ que denunciam o racismo na teoria da música europeia ocidental em suas respectivas áreas teoria e prática.

Tatit (2002)²⁴⁴, e aqui posso citar também Wisnik (1989)²⁴⁵ e Segreto (2019)²⁴⁶, defendem a canção popular, ressaltando sua importância para estudos de dentro e de fora da musicologia, mostrando que pesquisar a canção é explorar águas pouco navegadas, mesmo com a consolidação da semiótica da canção por Luiz Tatit nos últimos 40 anos.

Acredito que aos poucos consigamos sair dessa esfera de empregar o rótulo de mais ou menos relevante para as músicas. Nisso concordo com Blacking (1995), que nos lembra de uma das tarefas do ofício na musicologia que é descobrir como as pessoas produzem sentido na música, trazendo a seguinte afirmação na abertura de seu ensaio *Music, culture, and experience* em 1995:

A “música” é um sistema modelar primário do pensamento humano e uma parte da infraestrutura da vida humana. O fazer “musical” é um tipo especial de ação social que pode ter importantes conseqüências para outros tipos de ação social.²⁴⁷

Dessa forma, nosso olhar estaria mais voltado para olhar os espectros da música do que propriamente estudar pessoas que foram cânones para a música de uma tradição definida. Essa expansão do que a musicologia abrange em seu estudo é benéfico para pesquisadores dentro e fora da academia, pois assim podemos ter caminhos e possibilidades que não foram desbravadas e revisitar as histórias já escritas sob outra perspectiva.

Caminhando para o final dessa seção, quero dedicar os próximos parágrafos para discorrer sobre o processo de escuta e transcrição, antes de adentrar no debate metodológico sobre a semiótica da canção.

O processo de escuta se deu com a escuta atenta e repetida das canções de Geraldo Filme. Após reconhecer os caminhos harmônicos e linhas melódicas dediquei-me a transcrever

²⁴³ Lewis, George E. (2002). *Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives*. *Black Music Research Journal*, 22, 215–246. <https://doi.org/10.2307/1519950>

²⁴⁴ TATIT, Luiz. *O Cancionista: Composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002, 322 P.

²⁴⁵ WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

²⁴⁶ SEGRETO, Marcelo. *A canção e a oralização: sílaba, palavra e frase*. 2019. 433 f. Tese (Doutorado) - Curso de Semiótica e Linguística Geral, Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

²⁴⁷ Tradução de André-Kees de Moraes Schouten de 2005

em notação musical na partitura o que foi percebido auditivamente. Após esse processo, as partituras passaram por revisões²⁴⁸.

Mesmo tendo a possibilidade de utilizar o esquema da semiótica da canção proposto por Tatit para apresentar as canções analisadas, decidi transcrever as canções de Geraldo Filme em partitura, levando em consideração as limitações e potências de escrever uma música em partitura. É notório que o registro musical em partitura seja a forma de registro ocidental mais difundida até os dias de hoje, e com ares de provocação, transcrever as canções de Geraldo é de certa forma colocá-lo no mesmo patamar das composições de tradição europeia. Nesse sentido, penso que por essa pesquisa ser musicológica optei por transcrever em partitura para deixar um registro musical escrito como resultante da pesquisa.

Levo em consideração que é impraticável desassociar a partitura da música performada pelo próprio compositor. Nessa questão Blacking (1995) diz categoricamente que as transcrições e partituras não são a cultura de seus criadores, mas fragmentos da manifestação cultural, reflexos de processos sociais e culturais, o resultado das capacidades e hábitos adquiridos pelo ser humano enquanto membro da sociedade²⁴⁹.

Feitas as transcrições, as pessoas que saibam ler a partitura podem acompanhar o registro adaptado do fonograma por meio de símbolos gráficos, tendo a possibilidade de discordar com a forma de registro, sabendo que a escuta e interpretação se modifica dependendo da pessoa. Para as pessoas que possuem dificuldades de decifrar esses símbolos existe a possibilidade de acompanhar pela escuta e pela letra.

Acredito que a pesquisa possa ser mais um pequeno passo para a decolonialidade da musicologia, desse modo, além de trazer as canções de Geraldo Filme para musicologia, escolhi o método de análise da canção de Luiz Tatit conhecida como semiótica da canção. Penso que a canção foi por muito tempo marginalizada dentro dos gêneros musicais, pela sua raiz comercial e “simplicidade musical”. Por isso, acredito que trazer uma música marginal para o centro acadêmico e transcrever as canções de Geraldo Filme para partitura, a meu ver, pode ser uma ação decolonial.

²⁴⁸ Feitas pelo musicista Daniel Zivko e pelo Prof. Dr. Marcos Virmond.

²⁴⁹ BLACKING, John (1995) p. 1

3.2 A gravadora Eldorado

Em seu primórdio o Grupo Eldorado visava a propagação da música de concerto pela rádio e posteriormente, como gravadora, possibilitou a gravação de artistas populares com diferentes propostas musicais e entre esses artistas posso citar Hermeto Pascoal, Carlos Lyra, Rita Lee e Geraldo Filme.

A trajetória do grupo teve início em 1958 com a fundação de uma emissora de rádio AM sob o nome de *Rádio Eldorado AM de São Paulo*. João Lara Mesquita, presidente na época, e por um longo período dirigiu a emissora, relatou que a programação de músicas de concerto ocupava por volta de seis horas da programação diária. Este foco na música de concerto foi possível pelo grupo possuir uma estrutura de alta qualidade em seu início, como auditória de trezentas poltronas, além de três estúdios com equipamentos de ponta para época²⁵⁰.

O pesquisador Eduardo Vicente (2011)²⁵¹ destaca o fato que o Grupo foi criado numa época em que a rádio sofria perdas em diferentes setores como no quadro técnico e artístico, e na receita publicitária. Isso porque a televisão ganhava mais espaço como veículo de comunicação em massa e o público-alvo do grupo pertencia à um nicho específico e diminuto. Com isso existem duas questões trazidas por Vicente (2011) para entendermos melhor o investimento na constituição da emissora.

Em primeiro lugar, parece apontar para o fato de que a criação da emissora não respondeu apenas a interesses puramente econômicos, mas também à busca de um maior prestígio cultural e artístico por parte do Grupo Estado [...] apesar da crise, o rádio ainda possibilitava o desenvolvimento de um projeto ambicioso, dedicado a um público de maior nível cultural e econômico que seria, em princípio, alvo prioritário da televisão²⁵².

Após completar 13 anos de existência o grupo funda o Estúdio Eldorado que tinha como objetivo prioritário atender às demandas do mercado publicitário. Nessa mesma época em São Paulo havia outros estúdios que estavam se formando para atender esta mesma demanda. Segundo Vicente (2011), era um momento significativo de crescimento na área fonográfica e

²⁵⁰ GUERRINI JR., Irineu. Rádio de elite: o papel da Rádio Gazeta no cenário sociocultural de São Paulo nos anos quarenta e cinquenta. Projeto de Pesquisa Docente não publicado. São Paulo, Faculdade de Comunicação Cásper Líbero/ Centro Interdisciplinar de Pesquisa, 2005.

²⁵¹ VICENTE, Eduardo. Música e disco no Brasil: a trajetória do grupo Eldorado. **Revista Eca: comunicação & educação**, São Paulo, v. 1, n. XVI, p. 57-65, jan/jun 2011. Semestral.

²⁵² *Ibidem* (2011) p. 58-59

isso possibilitou que os estúdios publicitários criassem um espaço de produção autônoma que estivesse fora do âmbito de influência das grandes gravadoras²⁵³.

Em 1977 o grupo decide criar a Gravadora Eldorado levando em consideração aspectos econômicos, artísticos e pessoais. Na segunda metade da década de 70 os equipamentos de ponta do grupo recebiam a alcunha de obsoleto pelas mudanças de todo mercado de produção de áudio. Naquele momento não havia formas para a atualização dos equipamentos pela condição econômica vivenciada pela Eldorado, entretanto os equipamentos poderiam ser usados para a produção fonográfica e gravação.

Aconteciam diversos empreendimentos na cidade de São Paulo de pequenas gravadoras que aos poucos foram rompendo o *monopólio* na cidade das grandes gravadoras. Os empreendimentos começaram abrir caminhos para artistas musicais que não estavam atrelados às grandes gravadoras e pendo a acreditar que essa estrutura mais acessível possibilitou a gravação do LP de Geraldo Filme.

Isso acabou gerando um maior tempo ocioso nos estúdios existentes que tornava necessária a diversificação de atividades, possibilitada pelo surgimento da gravadora. A gravadora iria gradativamente ocupar todo o espaço do Estúdio, que em pouco tempo deixaria de operar como empreendimento autônomo. [...] Parece evidente que o desenvolvimento de todas essas iniciativas e carreiras [do cenário da música independente] denota a existência de uma demanda não plenamente atendida pelas grandes gravadoras por uma produção musical menos massificada, de maior valor intelectual e artístico.²⁵⁴.

Nessa direção como apontado por Vicente (2011), agora, Gravadora Eldorado nunca optou decididamente pela música massificada, embora tenha atuado em um leque amplo de segmentos tendo apoio de jornais e emissoras do grupo para divulgar suas produções. O grupo dedicou grande parte de sua produção trabalhos de evidente valor histórico e documental, sem a pretensão de alcançar o sucesso comercial.

Durante os anos de 1979 a 1982, época que João Lara estava nos EUA estudando música, a produção da gravadora ficou sob coordenação artística de Aluizio Falcão que apostava em discos diferenciados e criativos. Junto ao produtor Carlinhos Verguerio os dois registraram músicas de resgate histórico como; *O Canto dos Escravos* (1982) que reunia canções de trabalhos, ou *Vissungo*, coletadas por Aires da Mata e interpretadas por Geraldo

²⁵³ *Ibidem* (2011) p. 59

²⁵⁴ *Ibidem* (2011) p. 60-61

Filme, Clementina de Jesus e Tia Doca; e *Brincadeiras de Roda, Estórias e Canções de Ninar* (1983) produzido por Antônio Nóbrega e que reunia cantigas tradicionais infantis.

Com o retorno de João Lara para o Brasil a gravadora foi durante a década de 1980 uma das mais importantes do país na área da música de concerto. Apesar de que os anos 80 abrigou a gravação de outros estilos musicais como o samba de Geraldo Filme, o rap de Thaide e DJ Hum, o metal de Sepultura, o hardcore de Ratos de Porão, entre outros.

Essa dualidade integrada nos mostra que o Grupo Eldorado pode transitar entre universos totalmente diferentes criando um terreno fértil para gravar musicistas que não estavam dentro das músicas massificadas, seja no campo da música popular quanto na erudita.

No âmbito da produção musical, a experiência da gravadora do grupo mostra como a formação pessoal de seu diretor foi decisiva num empreendimento que teve papel destacado para a produção musical do país, tanto no campo popular quanto no erudito, durante ao menos duas décadas²⁵⁵.

3.3 O LP *Geraldo Filme* (1980)

Após participar da gravação de três álbuns Geraldo gravou seu primeiro e único disco solo intitulado com seu nome aos 53 anos de idade. Essa gravação possibilitou a oportunidade de expor suas composições e seu trabalho ao público e preservar suas canções através dos anos. Neste álbum podemos encontrar doze faixas no qual onze delas são composições autorais de Geraldo, com exceção da *Tristeza do sambista*, música de Oswaldo Oliveira, Oswaldo Arouche e Walter Pinho.

As músicas presentes nesse álbum trazem a percepção de Geraldo a partir de suas vivências nas camadas populares e negras que foram quase sufocadas pelas transformações da cidade para a metrópole São Paulo. Sendo quase imperceptíveis no cenário caótico de edifícios, negócios, serviços e indústrias paulistas, as práticas populares como o samba, a tiririca, os quitutes das tias pretas e de algumas micro-áfricas. Ao mesmo tempo que Geraldo traz outras temporalidades e vivências com suas canções.

A música de Geraldo há sinais de que outras vivências, sonhos e realizações foram possíveis. A concretização desses projetos passou pelo espaço de criatividade artística para sua efetivação, ocorridas em zonas alternativas ao enquadramento e à normatização. Sua música, ao insinuar outras possibilidades, projetou-se, com estética própria, como ruptura e projeção de novos rumos²⁵⁶.

²⁵⁵ *Ibidem* (2011) p. 64

²⁵⁶ *Ibidem* (2006) p. 208

O álbum tem por volta de 37'16'' sendo que cada faixa possui em média 3'00''. A produção é de Carlinhos Vergueio e Aluizio Falcão, dois musicistas que propõem arranjos semelhantes aos sambas que se escutava nas rádios década de 1980, com o resgate da velha guarda do samba. É possível escutar instrumentos de madeiras como flauta e clarinete, instrumentos comuns em regionais de choro e no samba da primeira do XX, que são tocados por Carlos Alberto e Isiodoro Longano (Bolão), respectivamente, e a bateria tocado por Jorginho e pelo Branca de Neve (Nelson Fernandes Moraes), instrumento presente no sambacantão.

Por outro lado, existe elementos que aproximam os arranjos do samba-rural, como a viola caipira tocado por Heraldo do Monte, a presença do *tresillo* em faixas como *Tradição*, *A Morte de Chico Preto*, *Eu Vou pra lá* e *Vamos Balançar*. Além das canções citadas temos também *Mulher de Malandro*, *Silêncio no Bixiga*, *História da Capoeira*, *Reencarnação*, *Garoto de Pobre*, *São Paulo*, *Menino Grande* e *Vai Cuidar de sua Vida*.

Outros musicistas do álbum são; Clóvis Trindade, Nadir Gargano e Carlinhos no coro com alguma partição de Edson José Alves que também tocou cavaquinho; Geraldo Auriani (Felpudo) no trombone; Luizinho 7 Cordas (Luiz Araújo Amorim) no violão de 7 cordas; e Dirceu no berimbau na faixa *História da Capoeira*.

No disco podemos encontrar várias temáticas, personagens e ambientes sociais que dialogam com as canções e arranjos sonoros do álbum. Podemos constatar a presença de curandeiros, operários, meninos de rua, mulheres negras trabalhadoras, sambistas, escolas de samba e micro-áfricas²⁵⁷. Das doze faixas realizei a transcrição de todas as canções, inclusive a *Tristeza do Sambista*, e fiz análises através da lente da semiótica da canção de três canções; *São Paulo*, *Menino Grande*; *Vai Cuidar de sua Vida*; e *Garoto de Pobre*.

A escolha dessas canções se deu pelo conteúdo cancional apresentado em cada uma delas e por sentir uma conexão maior com o percurso trilhado pela dissertação. Esta foi uma difícil decisão, pois cada canção de Geraldo me trouxe interesse para olhar mais de perto seu conteúdo denso e que desperta elos que se conectam com temáticas sociais. De fato, são canções que merecem revisitações e futuras análises.

Na semiótica da canção a música é tida como conjunto que agrega a literatura pela letra, o som pelo plano musical e podem ser vistas como “produto do comportamento humano na

²⁵⁷ AZEVEDO, Amailton (2006) p. 207

sociedade que está inserida culturalmente”²⁵⁸. As composições autorais de Geraldo presentes no álbum foram compostas em grande parte dentre as décadas de 1960 e 1980 e definem minimamente o estilo, a especificidade, a estética particular do cancionista que perpassa o *samba-político* com seu olhar crítico sobre a sociedade, a cidade de São Paulo e as estruturas sociopolíticas²⁵⁹.

As letras das canções de Geraldo trazem suas indagações sobre os preconceitos étnicos, mostrando as feridas abertas pela marginalização que as personagens cancionais sofreram por estarem em zonas trágicas e precarizadas nas periferias de São Paulo²⁶⁰, ao mesmo tempo que o cancionista retrata esse cenário, sinaliza desejos de mudanças. Penso que uma das possibilidades de estar em contato com essas indagações presente em suas letras é munir-se de ferramentas analíticas e escutar quantas vezes necessário suas canções com uma escuta atenta e presente. Com isso escolhi o instrumento de análise da semiótica da canção por entender a canção enquanto uma linguagem que possui suas particularidades.

3.4 Figurativização

Na mesma década em que Geraldo lançava seu álbum a academia brasileira estava passando por reformulações nos currículos ligados as suas disciplinas das artes e humanidades, ao mesmo tempo em que os pensamentos norteadores e os objetos de pesquisa estavam passando por ressignificações. Segundo Gohn (1997)²⁶¹ os países da América Latina possuem características peculiares em seus movimentos sociais pelo encadeamento dado pelos fatos históricos²⁶². Essas características são reflexos de nosso passado colonial que acompanham o embasamento bibliográfico europeu e estados unidense que foram por muitos anos grandes influenciadores nos estudos acadêmicos presente no Brasil, entre eles os movimentos sociais.

O acúmulo de tensões se intensifica em meados de 1975, onde o cenário das principais lutas sociais era ao redor dos sindicatos, que estavam atrelados à estrutura estatal, tendo o poder de interlocução entre os trabalhadores da economia formal, os empresários e o Estado²⁶³:

²⁵⁸ MUKUNA, Kazadi Wa. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: Perspectivas Etnomusicológicas**, 2000. p. 31.

²⁵⁹ *Ibidem* (2006) p. 207

²⁶⁰ AZEVEDO, Amailton (2006) p. 210

²⁶¹ GOHN, Maria da Glória. **Teoria dos movimentos sociais paradigmas Clássicos e contemporâneos**. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

²⁶² GOHN, Maria da Glória 1997 p. 224

²⁶³ *Ibidem* p. 214

No Brasil, os estudos acadêmicos estavam naquele momento num grande processo de renovação, com dezenas de novos pesquisadores participantes dos recém-estruturados inaugurados cursos de pós-graduação em ciências sociais, ávidos por entender os processos sociais que estavam ocorrendo e desejosos de participar de alguma forma da luta contra o regime militar, tendo em vista o controle social e a ausência de espaços para o debate. A reestruturação e a expansão dos programas de pós-graduação no país possibilitaram a criação de tais espaços. A onda de estudos sobre os movimentos populares surgiu neste contexto e as bases teóricas existentes eram as já desenvolvidas na Europa²⁶⁴.

Saindo brevemente do aporte teórico da Gohn (1997), recorro novamente à musicista e antropóloga Prado (2013) que, em sua dissertação, entrevistou Nanci Frangiotti, amiga e colega de trabalho de Geraldo Filme na Anhembi Turismo. Nessa ocasião ela confirma o processo de reestruturação na pós-graduação anos mais tarde ao reportar o movimento político de esquerda que acontecia nas universidades, do qual ela fazia parte.

Nanci disse que as esquerdas universitárias levavam o samba das micro-áfricas para o dia a dia dos estudantes burgueses, para os quais frequentar uma roda de samba era sinônimo de rebeldia às suas famílias e à ditadura²⁶⁵. Este elo pode ter possibilitado uma fresta onde Geraldo pudera adentrar esse nicho acadêmico, uma vez que Gohn (1997) nos diz:

A cultura popular, as tradições, o folclore e as reivindicações das massas urbanas foram alguns dos pontos mais destacados pelos analistas da questão urbana e dos movimentos sociais nas análises de Gramsci. Trata-se da problemática da construção da hegemonia popular ou contra-hegemonia à classe dominante. Considera-se que a articulação dos elementos dispersos e fragmentados no cotidiano dos indivíduos, expressos por representações e pela práxis, baseadas no senso comum, conteria o germe e a possibilidade da transformação social, pela politização e transformação da consciência das massas. E os intelectuais teriam papel relevante neste processo²⁶⁶.

Entretanto, mesmo com essas áreas do conhecimento recebendo reformulações no currículo e nas relações com seus objetos de estudo, a musicologia ainda exercia uma certa resistência com o novo. De fato, Tatit (2002) relata sobre a dificuldade de encontrar suporte para sua pesquisa dentro do curso de música, portanto, se dirigiu ao departamento de linguística onde estudou e desenvolveu o seu método vanguardista para analisar a canção no campo da linguística, mais especificamente na semiótica de linha francesa, que posteriormente foi batizado de semiótica da canção.

²⁶⁴ *Ibidem* p. 215

²⁶⁵ PRADO, Bruna 2013 p. 84

²⁶⁶ GOHN, Maria da Glória 1997 p. 187

Segundo Tatit (2002) e posteriormente reafirmado por Segreto (2019), aluno de Tatit, na semiótica da canção, o gênero canção pode ser entendido enquanto texto sincrético formada por dois planos indissociáveis, o plano do conteúdo representado pela letra, e o plano da expressão representado pela melodia. Neste segundo plano também se encontram a instrumentação presente no arranjo, a entonação da voz trazendo as possíveis personagens que entoam a canção e os encadeamento dos acordes. Ou seja, a princípio a Semiótica da Canção propõem investigar a compatibilidade entre melodia e letra. A partir dessa classificação, foram elaborados ferramentas e conceitos para analisar a presença da língua oral nas canções, sem estabelecer a divisão dicotômica de popular e erudito, mas olhar para canção enquanto universo que abrange os diferentes gêneros e estilos musicais.

Entre essas ferramentas e conceitos começo citando a figurativização, que nos dá a noção das possíveis relações entre a fala e a música vocal²⁶⁷. Apesar de ser um conceito que foi desenvolvendo-se com os estudos sobre a semiótica da canção, por isso passou por algumas ressignificações, para esta escrita me apoio no significado de *figurativização* como ferramenta cancional que cria referências da fala cotidiana no interior da canção, ou seja, são importados elementos orais que remetam à língua falada nos contornos melódicos e na construção das frases linguísticas. Com isso, a figurativização gera a projeção do sujeito do texto cancional e a instituição de um tempo presente. Ainda nas palavras de Segreto (2019) sobre a canção e a fala cotidiana.

Nesse sentido, a canção congregaria duas tendências distintas: a voz que fala e a voz que canta. Por um lado, a emissão de um cantor nos sugere de imediato alguma relação com gestos de oralidade trazendo para a experiência auditiva a presença de um “corpo vivo”, um “corpo que respira”. Por outro, essa mesma emissão oferece para o ouvinte uma voz sonoramente estável, estetizada e distante da fala, acusando simultaneamente a presença de um “corpo imortal”, “materializado nas durações melódicas”. É justamente dessa “singular convivência entre o corpo vivo e o corpo imortal que brota o efeito de encanto e o sentido de eficácia da canção popular”²⁶⁸.

Entende-se a partir dos estudos de Tatit e Segreto, que a canção tem como diferença, comparada com a fala cotidiana, a preocupação com a mensagem transmitida. A canção estabiliza do ponto de vista melódico e, com isso, facilita a retomada, a reinterpretação. Já a fala cotidiana não. Assim como colocado por Tatit (2002)²⁶⁹, a atividade do cancionista pode

²⁶⁷ SEGRETO, Marcelo 2019 p. 47

²⁶⁸ *Ibidem* p. 54

²⁶⁹ TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil* São Paulo: Edusp, 2002.

ser entendida como a criação de uma “responsabilidade sonora”²⁷⁰. Em outras palavras, na canção procura-se a organização musical estável que possibilite que a melodia possa veicular o texto verbal²⁷¹ de forma que quem escuta possa entender minimamente a mensagem cancional transmitida pelo cancionista.

Para essa organização musical Tatit propõem cinco principais recursos analíticos composicionais, os quais indicam a presença da entonação da fala nas canções analisadas. São eles os *dêiticos*, os *tonemas*, a *elasticidade melódica*, a *faixa entoativa* e as *unidades entoativas*. No presente texto não irei adentrar à fundo territórios da linguística, mas discorrer sobre os conceitos que serão utilizados nas análises, exemplificando com trechos das canções de Geraldo.

Penso que poder analisar as canções de Geraldo Filme com auxílio dos recursos figurativos da semiótica da canção é observar seu artesanato cancional usado para tecer as paisagens urbanas de São Paulo e as dinâmicas sociais em suas letras.

3.4.1 Dêiticos

Os dêiticos podem ser entendidos como recursos classificados como imperativos, vocativos e os espaciais/temporais. São ingredientes essenciais para a figurativização melódica por proporcionar à canção indicadores de tempo, de espaço e dos indivíduos envolvidos no processo de comunicação da canção, ressaltando a própria situação de locução²⁷². Os dêiticos vocativos e imperativos são responsáveis por evidenciar a presença do *interlocutário*, aquele que interage com o interlocutor. Como podemos ver no fragmento da Figura 1, o interlocutor convida o *interlocutário* que “nunca viu o samba amanhecer” a visitar o bairro do Bixiga para ver:

5 E⁶

Quem nun - ca__ viu o sam - ba a - ma - nhe - cer

9 B⁷ E⁶

vai no__ Bi - xi - ga pra_ ver__ vai no__ Bi - xi - ga pra_ ver

²⁷⁰ *Ibidem* p. 12

²⁷¹ SEGRETO, Marcelo 2019 p. 56

²⁷² *Ibidem* p. 61

Figura 1 - **Geraldo Filme** – *Tradição*.

Quem nunca viu o samba amanhecer
Vai no Bixiga pra ver, vai no Bixiga pra ver

Os dêiticos vocativos se encontram normalmente no início das frases, isolados no conjunto melódico por pausas, podendo às vezes estar contrastando no campo da tessitura em relação as frases seguintes. Esse recurso linguístico tem a função de chamamento, enfatizando a figura do interlocutário, como podemos notar com o exemplo da Figura 2 quando o *interlocutor* chama o seu bem:

12 — C⁶ Am⁷ Dm⁷
Meu bem eu vou m'em - bo - ra

16 G⁷ Dm⁷ G⁷ C⁶ A⁷
não fi - que tris - te mu-lher de ma - lan - dro não cho - ra

Figura 2 - **Geraldo Filme** – *Mulher de Malandro*

Meu bem, eu vou-me embora
Não fique triste mulher de malandro não chora.

Nesse exemplo musical, além do dêitico vocativo no início da frase, temos outra situação de dêitico que funde a presença do *interlocutor* com o *interlocutário* no trecho “*eu vou me embora*”. Podemos notar que a frase se encontra em tessitura mais grave entre pausas de semínima e semicolcheia, trazendo as virgulas para o discurso musical. Na descrição de Segreto (2019), os dêiticos têm como função principal convocar a figura do interlocutário, vocativo e imperativo, salvo exceções quando o interlocutário se funde completamente com o ouvinte, espacial e temporal, gerando um envolvimento emocional diferenciado do público da canção²⁷³.

Os dêiticos espacial e temporal²⁷⁴ também nos indicam o contexto do cenário e o momento em que a canção ocorre no diálogo entre *interlocutor* e *interlocutário*²⁷⁵. Neste caso da canção *São Paulo, Menino Grande* Geraldo descreve o espaço do pátio do Colégio de São

²⁷³ *Ibidem* 2019 p. 63

²⁷⁴ TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

²⁷⁵ *Ibidem* 1986 p. 20

Paulo de Piratininga, cenário este onde acontece o diálogo da canção muitos anos após sua fundação (Figura 3):

17 $D/F\#$ D° Em^7 A^7
no Pá - tio do_ co- lé - gio que'e-le viu_ nas- cer_ um ve - lho i - pê

23 D^6 A^7 D^6 B^7
— pa - re - ce cho - rar não ve - jo a su

28 Em^7 $F\#^7$ B^7
- a mãe pre - ta na ru - a_ com seu_ pre - gão_

Figura 3 – **Geraldo Filme** – *São Paulo, Menino Grande*

No pátio do colégio que ele viu nascer
Um velho ipê, parece chorar
Não vejo a sua mãe preta
Na rua com seu pregão

A continuação da letra dessa canção é igualmente interessante de se comentar. Geraldo termina essa frase dizendo que *um velho ipê, parece chorar não vejo a sua mãe preta na rua com seu pregão*. Citou-se algumas vezes nesse texto que as canções de Geraldo podem ser entendidas como *samba-político* por tratar de assuntos comumente destinados aos grupos sociais, como o afastamento da população afro-paulista da história oficial da cidade.

Sabemos que São Paulo passou por um agressivo processo de modernização para se tornar a metrópole que nunca dorme, onde áreas foram descaracterizadas, zonas verdes foram transformadas em quarteirões de concreto e aço e a população preta foi removida de certos bairros para estarem subjogadas a morarem nas periferias e nas várzeas.

Percebo nessa canção duas situações. Na primeira, o ativismo em forma de arte de Geraldo para expor a ausência de corpos pretos nos centros da cidade devido ao processo de urbanização, remetendo a tristeza dessas mudanças agressivas utilizando a imagem de um velho ipê choroso como o passado que se entristece com o futuro moderno. Na outra a situação está na mesma direção das características da música paulistana citada por Caretta (2012), sendo uma canção nostálgica por construir o cenário atual da cidade nos versos enquanto no refrão,

agora em Ré menor, é pedido o direito pela lembrança, “*lembrar, deixa-me lembrar*” (Figura 4):

41 A⁷ Dm⁷ A⁷/C[#] Dm⁷ Dm⁷/C E⁷/G[#] A⁷ Dm⁷

lem- brar_ dei-xa-me lem- brar_ la la iá la lai á lai_ á_

Figura 4 – **Geraldo Filme** – São Paulo, *Menino Grande*

lembrar, deixa-me lembrar

Retomando o fio, temos também um exemplo de dêitico temporal na canção *História da Capoeira* onde o *interlocutor* nos conta que na terra de seu avô a capoeira *já virou arma de guerra* para defender seu povo nos transportando à época dos sequestros que aconteceram em Angola pela diáspora.

26 A⁷

- ça ve - io_ lá da su - a ter - ra em de -

29 Em⁷ A⁷ D⁶ Bm⁷ Em⁷ A⁷ D⁶

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

Figura 5 – **Geraldo Filme** – *História da Capoeira*

Veio lá de sua terra,
em defesa do seu povo
Já virou arma de guerra

Para finalizar os dêiticos, Tatit (2002) classifica as gírias e “expressões prontas” como elementos de grande valor linguístico por trazer a presença do processo figurativo, como podemos acompanhar no fragmento de *Vamos Balançar* no qual Geraldo traz as expressões “brincar de samba”, “lançar a nova bossa” e “entrar no balanço” (Figura 6).

33 Am⁷ B⁷ Em⁷
 eu sou do tempo do samba de breque

36 A^{7sus4} A⁷ D⁶ 3 3
 brinquei muito samba de roda e nas madrugadas de samba can

40 F^{#m7} B⁷ Em⁷
 - ção a - go - ra que a mo - ci - da - de lan - çou no - va bos - sa

44 A⁷ D⁶ A^{7sus4} D⁶
 en-trei no ba - lan - ço gos-tei do ba - lan-ço que ba-lan - ço bom

Figura 6 - **Geraldo Filme** – *Vamos Balançar*

Brinquei muito samba de roda e nas madrugadas de samba canção

Agora que a mocidade lançou a nova bossa

Entrei no balanço gostei do balanço

Que balanço bom

3.4.2 Tonemas

O próximo recurso, conhecido como tonema, é elemental para entendermos a figurativização na canção popular segundo a semiótica da canção. Este recurso, seja na língua oral, seja na canção, pode ser encontrado na sua articulação descendente, que produz, na maior parte dos exemplos, o sentido de conclusão da frase. Essa busca pelo descenso melódico com sentido terminativo é comum nas línguas naturais já descritas por diversos linguistas, como se o registro grave fosse o repouso fisiológico²⁷⁶.

Para exemplificar esse recurso temos a canção *A Morte de Chico Preto* que, com exceção do compasso 29, as finalizações de frase ocorrem pelo movimento descendente, dando o efeito afirmativo na fala do *interlocutor* que nos diz que não sabemos da realidade do sertão onde “*menina quando é bonita é presente pro filho do patrão*”, denunciando os estupros de mulheres pretas que estavam na condição de escravizadas (Figura 7).

²⁷⁶ SEGRETO, Marcelo 2019 p. 65

103 D⁶ A^{7sus4} D⁶ B^{7(b13)}

- na vo- cês__ é que na- da sa - bem do que vai pe- lo__ ser- tão

107 Em⁷ A^{7sus4} A⁷ D⁶

— me- ni - na quan- do' é bo- ni - ta' é pre- sen- te pro fi- lho do pa- trão

Figura 7 - **Geraldo Filme** – *A Morte de Chico Preto*
 Vocês é que nada sabem, do que vai pelo sertão
 Menina quando é bonita é presente pro filho do patrão

Nesse fragmento musical pode-se notar nos oito compassos uma frase que se divide em dois momentos. No primeiro, o acúmulo de tensões é menor, pois a progressão harmônica se inicia na fundamental, tensiona no quinto grau, se resolve melodicamente no compasso 105 na nota Ré⁴ com o tonema descendente. Ainda nesse compasso, o segundo momento se inicia onde as tensões se acumulam mais com a progressão harmônica V/II^{m7} - II^{m7} - V^{7sus4} - V⁷ e percurso melódico que abriga a letra da canção, mas não dissipa as tensões, mesmo se resolvendo no compasso 107 com a tônica do acorde.

O tonema descendente fica mais evidente quando a inflexão terminativa ocorre pelo acúmulo de tensões pelo cantor ao longo de toda sua enunciação²⁷⁷. Logo, no caso dessa canção, podemos notar no fragmento citado que a frase melódica cantada por Geraldo acaba de fato, na antecipação da última colcheia do compasso 110, que antevê a resolução harmônica I⁶, causando uma sensação dúbia de tensão e resolução da qual exploraremos mais na análise desta mesma canção.

Assim como os dêiticos, os tonemas podem aparecer em diferentes direções. No sentido ascendente, o tonema gera a sensação de suspensão, ou como vimos no exemplo da Figura 8 pela conservação da tensão e necessidade de continuar o discurso que estava sendo enunciado. Entretanto, para a primeira situação de tonema suspensivo podemos notar a partir do exemplo da Figura 8 com a canção *Reencarnação*, que se inicia no compasso 66.

²⁷⁷ *Ibidem* p. 66

63 G⁷ C⁶ C/E Am⁷

__que te - nho nes - sa vi - da_ o'som do_sur - do'e_o'a-ta - ba-que sen-tir_meu cor

69 Dm⁷ G⁷ G⁷/F C⁶

- po tre-mer to-mar'a ben ção__ a Mãe Ro-sa pe-din-do'a me__pro-te - ger

Figura 8 - **Geraldo Filme** - *Reencarnação*

O som do surdo e o atabaque, sentir meu corpo tremer

Tomar a benção a Mãe Rosa, pedindo a me proteger

Nessa canção, Geraldo diz ao *interlocutário* que está pedindo a Zambi para que ele devolva tudo de bom que tem em vida quando reencarnar antes de iniciar o compasso 66. O *interlocutor* vai descrevendo as experiências vividas dentro da religiosidade afro-brasileira. Vemos a presença dos tonemas suspensivos causando o efeito de continuidade do seu discurso pela ausência de uma restrição de terminação afirmativa, como no caso dos tonemas descendentes²⁷⁸. Ou seja, a partir do compasso 66 a cada dois compassos notamos que as unidades entoativas são terminadas com a suspensão ou ascendência de tonemas.

Observar os tonemas presente nos exemplos citados anteriormente elucidam a proximidade do canto com a fala. Em ambas as linguagens é possível estabelecer um vínculo, consciente ou não, entre o *interlocutor* e o *interlocutário*. Geraldo deixou em seu cancioneiro discursos que se apoiavam mais nas figuras rítmicas do que nas curvas melódicas. Nota-se, portanto, nos exemplos citados, saltos que frequentemente não ultrapassam o intervalo de terça.

A proximidade da canção com a fala abrange outras partes do espectro musical. Tatit (1986) nos lembra que em sequências de determinados acordes influenciam o percurso de tensão e distensão, como vimos no exemplo com a canção *A Morte de Chico Preto* que, mesmo com tonemas descendente, não causa o efeito de distensão. Entretanto, o autor nos mostra que a harmonia pode gerar a assertividade causada pelo tonema de forma intensa, sem necessitar do mesmo²⁷⁹. Vemos esse exemplo no fragmento de *Reencarnação* (Figura 8) no qual a progressão harmônica, começando no compasso 65, percorre a cadência I6 - VIIm7 - IIIm7 - V7 - I6 que nesse contexto, mesmo não tem como repouso melódico na fundamental gera mais distensão em comparação a canção anterior.

²⁷⁸ SEGRETO, Marcelo 2019, p. 68

²⁷⁹ TATIT, Luiz 1986 p. 36-37

3.4.3 Elasticidade Melódica

Outro recurso utilizado frequentemente na composição de canção é a elasticidade melódica. É indício sólido que reforça a proximidade entre a fala e a canção, assim como propõem a semiótica da canção. Para Tatit (2002), esse recurso pode ser utilizado de duas maneiras pelos cancionistas: de forma controladora para preservar a linha melódica e encaixar a letra, ou de forma mais adaptativa que modifica a linha melódica para preservar a letra²⁸⁰.

Nesse caso, para que possa “dizer” sua ideia sem restrições melódicas, o autor faz com que sua melodia se submeta à letra. Essa submissão do material sonoro ao conteúdo do texto verbal se assemelha a um procedimento típico da linguagem oral e configura, portanto, um importante recurso figurativo²⁸¹.

As canções de Geraldo me parecem que priorizavam dizer a ideia do interlocutor sem restrições melódicas. Penso que essa prioridade se concretize pela desobediência da regularidade métrica no seu canto, representada pelas antecipações e sincopas. Dessa forma, levanto a hipótese de que Geraldo preocupava-se mais com a vazão do conteúdo linguístico do que a busca pelas soluções melódicas complexas ou a exatidão métrica.

39 $C^{6(9)}$ Dm^7 G^7 $C^{6(9)}$
 en- sai - a_ o'a-no_ in- tei - ro_ tem_ pro-vas no car - na- val_

47 G^7 $C^{6(9)}$
 e - le des-ce dos mor - ros e - le vem das vi - las'e che-ga na ci- da - de

Figura 9 - **Geraldo Filme** – *Garoto de Pobre*
 Ensaia, o ano inteiro
 Tem provas no carnaval
 Ele desce dos morros, ele vem das vilas e chega à cidade

Trago o exemplo da canção *Garoto de Pobre* no qual podemos observar, no primeiro pentagrama (compasso 41), saltos de terça e graus conjuntos (Figura 9). Quando olhamos para o segundo pentagrama, vemos que Geraldo acrescenta mais palavras ao seu discurso com a

²⁸⁰ Tatit, Luiz 2002 p. 212

²⁸¹ SEGRETO, Marcelo 2019 p. 70

reiteração melódica e enumeração, próprios da tematização, sendo um trecho com características figurativas e tematizadas.

Comparando com o primeiro compasso do exemplo, na seção da harmonia vemos a redução da quantidade de acordes na progressão harmônica, que passa da sequência I6(9) - IIm7 - V7 - I6(9) para a sequência V7 - I6(9). Com esse exemplo percebe-se que o aumento da informação passada pela letra esteve acompanhado pela diminuição da quantidade de acordes e da variação melódica.

3.4.4 Faixa Entoativa

Ainda nesse exemplo, com o fragmento citado na canção *Garoto de Pobre*, é possível introduzir mais um recurso da semiótica da canção, a faixa entoativa. Esse recurso delimita o campo da altura melódica, ou seja, existe uma oscilação entre duas notas relativamente próximas, que geralmente forma intervalos de 2º ou 3º. No segundo pentagrama a linha melódica contém uma oscilação entre duas notas relativamente próximas²⁸², se observar o fragmento citado, percebemos que a linha melódica se estabiliza na nota Sol⁴ e se movimenta para a nota Lá⁴ nas sílabas tônicas das palavras *morro* e *vila*. Na anacruse para o último compasso notamos a movimentação em graus conjuntos para a terça do acorde I6(9), a nota Mi⁴. Esse recurso figurativo lembra significativamente a forma que nos comunicamos pela fala cotidiana. Trazendo novamente Segreto (2019):

Fenômeno aproxima-se significativamente de nossa fala cotidiana, uma vez que uma frase na língua oral apresenta igualmente uma oscilação de altura, mesmo que imperceptível, entre as sílabas tônicas e as átonas. Os falantes, no entanto, tendem a ter a impressão de que a sonoridade da fala não oscila. São, de fato, alterações muito sutis²⁸³.

3.4.5 Unidade Entoativa

Por fim, chegamos ao último recurso da figurativização para realizar as análises cancionais. Este recurso, apesar de receber esse nome recentemente²⁸⁴, vinha sendo explorado anteriormente por Luiz Tatit como ferramenta de análise do estilo composicional. A unidade entoativa possui um destaque em especial para semiótica da canção, porque ela é um recurso

²⁸² SEGRETO, Marcelo 2019 p. 72

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ TATIT, Luiz. *Estimar canções: estimativas íntimas na formação do sentido*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2016

que além de estabelecer a relação entre a canção e a fala do cotidiano é responsável por fundar o sentido da canção:

Esse processo, a nosso ver, possui uma posição de especial destaque para a análise das composições, pois, mais do que estabelecer uma relação entre a canção e a linguagem coloquial, ele é o responsável pelo próprio estabelecimento de cada obra, isto é, o encarregado de definir o recorte linguístico da melodia que, em última instância, funda o sentido da canção²⁸⁵.

A princípio este recurso pode nos mostrar se o cancionista tem a tendência de preservar mais o conteúdo musical, adaptando a letra para encaixar em uma melodia, ou vice-versa, adaptando a melodia para comportar a letra da canção, assim como vimos na elasticidade melódica. No caso de Geraldo Filme, irei apresentar três fragmentos das canções *História da Capoeira*, *Eu vou pra lá* e *Silêncio no Bixiga*, para exemplificar a unidade entoativa.

16 A⁷sus⁴ D⁶
 der meu a - vô pre to'de An- go - la sen- ta - do na sua es- tei - ra con ta

21 F[#]m⁷b⁵ B⁷ E^m⁷
 - va pra cri-an- ça da his- tó- ria da ca - po- ei - ra foi brin- que- do de cri- an

26 A⁷
 - ça ve- io lá da su- a ter - ra

Figura 10 - **Geraldo Filme** – *História da Capoeira*

Meu avô preto de Angola, sentado na sua esteira
 Contava para criança da história da capoeira,
 Foi brinquedo de criança, veio lá da sua terra.

²⁸⁵ SEGRETO, Marcelo 2019 p. 74

16 B7(b9) Em7 A7 D6
eu vou pra lá ai co-mo'ê bom Pau-lis-ta-no pra gen-te sam bar mi nha'es

22 A7 D6 B7(b9) Em7
- co-la'é Pau-lis-ta - no pe-que-ni-na mas ca-mi - nha ca-mi - sa da Bar-ra Fun

27 A7sus4 A7 D6
- da e Si-nhá'é nos - sa_ma-dri - nha

Figura 11 - **Geraldo Filme** – *Eu vou pra Lá*
Minha escola é Paulistano, pequenina, mas caminha
Camisa da Barra Funda e Sinhá é nossa madrinha

65 C7 F6
Si-lên - cio o sam-bis-ta'es-tá dor- min - do e-le

73 F/A Dm7 Gm7
foi mais foi sor- rin - do a'no - tí-cia che-gou quan- do a-ma-nhe- ceu

79 D7 Gm7 C7 Gm7
es- co - las eu pe-co'o si-lên-cio de'um mi- nu - to o Bi

87 C7 Gm7 C7 F6
xi-ga'es-tá de lu - to o'a-pi - to de Pa-to N'Á-gua'e-mu-de- ceu

Figura 12 - **Geraldo Filme** – *Silêncio no Bixiga*
Silêncio, o sambista está dormindo
Ele foi, mas foi sorrindo
A notícia chegou quando amanheceu
Escolas, eu peço o silêncio de um minuto
O Bixiga está de luto, o apito de Pato N'Água emudeceu

Podemos notar nos dois primeiros fragmentos que o motivo rítmico destacado se repete ao longo das canções *História da Capoeira* e *Eu vou pra Lá*. Essa repetição acontece com pequenas variações melódicas com intervalos de segunda e quando necessário passar mais informação no discurso cancional, Geraldo entoia mais notas na subdivisão rítmica. Na canção

Silêncio no Bixiga podemos notar similaridade entre o primeiro e o segundo verso, que mantém a estrutura rítmico-melódico com poucas variações em consonância à letra.

Diante desses exemplos, reforço a hipótese de que Geraldo Filme se preocupava mais com a preservação de sua letra do que a estrutura musical em si, tendo em vista as poucas variações rítmico-melódicas dos fragmentos citados.

Após percorrer esses cinco recursos da figurativização é válido ressaltar que a criação cancional não se resume a imitação do diálogo cotidiano. Certamente possui semelhanças na forma que o cancionista discorre seu discurso cancional, pois a proximidade com a fala torna a canção mais familiar e facilita a troca de informações entre o *interlocutor* e o *interlocutário*. Quando o cancionista, inconsciente ou não, usa desses recursos em sua canção é notável um melhor entendimento do conteúdo cancional pelos ouvintes, pois eles conseguem perceber as proximidades da fala e com outras canções de seu repertório particular que foram escutadas anteriormente.

3.5 Gestos Interpretativos de Geraldo Filme

A veiculação do discurso cancional pode ser observado para além da proximidade da fala com a estabilização sonora por meio da entoação. Existem outros elementos pertinentes que influenciam a forma que o cancionista vai dirigir seu discurso para o interlocutário. Pelo modelo semiótico desenvolvido por Tatit ser um método de análise flexível e fecundo podemos observar elementos que circundam a canção. O arranjo da canção e os gestos vocais do cancionista são exemplos de elementos influenciadores do discurso cancional.

Em contato com as entrevistas realizadas por Prado (2013) e Azevedo (2006) sobre a vida do nosso cancionista as falas enunciadas trazem a egrégora da amizade, reverência e saudades. Geraldo sabe-me ter sido uma pessoa extrovertida e sociável o que surge como características contraditoriamente complementares a sua voz intimista, grave e com toques de melancolia, que são reflexo de sua idade, vida boêmia e estilo cancional.

Essas características vocais darão outro sentido para as análises musicais, portanto, para entender melhor a voz de Geraldo foi preciso um aporte teórico, do qual as pesquisadoras

Machado (2012)²⁸⁶ e Travassos (2008)²⁸⁷ fazem parte. A partir dos estudos dessas autoras é possível refletir sobre como analisar a voz do cancionista atrelado à semiótica da canção²⁸⁸. A voz que entoa é um elemento relevante para as análises cancionais, mesmo sendo uma área da análise ainda difícil de manusear.

Ao escutar as canções de Geraldo Filme noto que os arranjos são mais próximos da tematização do que da passionalização, mesmo com o andamento moderato as frases melódicas possuem poucos saltos, ela caminha mais por graus conjuntos, e a percussão segue com acompanhamentos vindos do partido-alto, samba moderno e com algum resquício do sambaural como a presença do *tresillo* nos acompanhamentos e na linha melódica entoado por Geraldo.

Escutar a canção *Garoto de Pobre* é um bom exemplo, o conteúdo da letra não é algo que diretamente evoca a tristeza, ainda mais sendo entoado em uma instrumentação em tonalidade maior e em samba. Porém existe uma maneira particular de Geraldo entoar que trazem aspectos melancólicos para canção que sutilmente desperta essa tristeza quem consegue se conectar com a canção. Talvez essas escolhas para os arranjos do LP tenham sido uma forma que Geraldo encontrou para trazer temáticas delicadas de uma forma mais leve, não no sentido de diminuir essas problemáticas, mas sim de conseguir transpassar pela escuta do interlocutário.

Assim como Travassos a musicista e pesquisadora Regina Machado (2012) em sua tese nos diz que os cantores desde o início da canção midiaticizada perceberam, de forma consciente ou inconsciente, a importância de elucidar no canto a significação do texto linguístico, juntamente do componente melódico por meio da manipulação dos aspectos da voz no intuito de credibilizar o canto²⁸⁹. Com isso, muitos aprenderam naturalmente a atuar em alguma esfera a manipular o timbre e a tessitura da voz, colocando sua voz como componente estético compatível ao gênero da canção entoada. Eu acrescentaria que o acento é outro elemento complementar para dar sentido a esse componente.

²⁸⁶ MACHADO, Regina. **Da intenção ao gesto interpretativo**: análise semiótica do canto popular brasileiro. 2012. 192 f. Tese (Doutorado) - Curso de Semiótica e Linguística Geral, Linguística da Ffch, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

²⁸⁷ TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e musicologias. **Música em Perspectiva**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 14-42, mar. 2008.

²⁸⁸ TRAVASSOS, Elizabeth (2008) p. 24

²⁸⁹ *Ibidem.* (2012) p. 48

Cantores e professores de canto não têm carência de vocabulário técnico, mas não há consenso entre eles e os termos que usam para qualificar as vozes e o modo de cantar não são unânimes.²⁹⁰

Cabe aqui ressaltar que tecer comentários sobre as características de uma voz se torna complexo pela falta de adjetivos certos para defini-las, ou pelo menos descrevê-las a partir da observação. Ao escutar a voz de Geraldo em seu LP nota-se uma voz grave, podendo ser considerada como uma voz cansada pela ação do tempo e pela boêmia por trazer uma rouquidão que remete à um aspecto melancólico e intimista.

Em algumas músicas, como *Silêncio no Bixiga*, essa voz ressalta a tristeza do sambista por perder um grande amigo. Na *São Paulo, Menino Grande* essa voz reforça o lamento e a nostalgia ao cantar *Lembrar, deixa-me lembrar* quando o cancionista pede para se recordar dos tempos antes de São Paulo se transformar numa grande metrópole.

2

41 A7 Dm7 A7/C# Dm7 Dm7/C E7/G# A7
 lem- brar_ dei-xa-me lem- brar_ la la iá la lai á lai_ á_

48 Dm7 A7 Dm7 A7/C# Dm7 Dm7/C E7/G# A7 Dm7
 — (cavaquinho)

Figura 13 - **Geraldo Filme** – São Paulo, Menino Grande
 lembrar, deixa-me lembrar

Por outro lado, essa voz entoando a canção *Garoto de Pobre*, contradiz o arranjo que se mantém na tonalidade de Dó Maior, reforçando uma melancolia por ver um garoto enfrentando as dificuldades de não poder estudar em uma escola formal.

O cantor equilibra ou desequilibra intencionalmente todos os componentes de melodia e letra, traduzindo-os por meio da escolha da emissão, do timbre, da articulação rítmica e da capacidade entoativa. Por esse gesto [*gesto interpretativo*], que vai configurar a qualidade emotiva, é que se manifestam os aspectos passionais ou temáticos da voz, em sintonia com valores inscritos na composição²⁹¹.

²⁹⁰ TRAVASSOS, Elizabeth (2008) p. 19

²⁹¹ MACHADO, Regina. (2012) p. 54

Machado (2012) observa que os equilíbrios e desequilíbrios intencionais do cancionista estão relacionado aos *níveis da voz*²⁹², que abarcam níveis físico, técnico e interpretativo, que irão auxiliar a compreender o gesto vocal do cancionista. Portanto pretendo descrever alguns desses elementos para traçar os gestos interpretativos de Geraldo Filme, que nesta pesquisa entende-se como a forma que o cancionista entoa sua canção por meio de manipulações consciente ou não de alguns elementos dos níveis da voz.

No nível físico observam-se todos os componentes inerentes à natureza da voz, independente da técnica obtida pelo intérprete. Nesse sentido, percebo uma voz rouca entoada na maior parte do tempo como voz de peito, de uma extensão curta se mantendo predominantemente no registro grave. Noto um esforço no cantar de Geraldo quando existem prolongamentos em notas e mudança de registro vocal, porém atribuo essa característica ao desgaste de sua voz por conta da idade avançada e o uso constante de sua voz.

De certa forma, posso dizer que sua voz é potente por ser um cantor de samba-enredo que cantou em muitos ensaios e desfiles carnavalescos junto à escola de samba. Entretanto, essa característica adentra o nível técnico, do qual abrange a emissão vocal. No caso de Geraldo Filme, nota-se uma projeção mais posteriorizada, que produz um espectro maior de harmônicos graves, resultando num corpo vocal mais largo e disperso²⁹³. Porém, não posso considerar que Geraldo cantava de forma homogeneizada, pois podemos notar suas manipulações de técnicas vocais, outras cores e formas de cantar em suas canções.

Por fim, no nível interpretativo é possível observar a articulação rítmica que está associada diretamente à maneira como o intérprete relaciona a melodia com o texto, desde a forma de entonar cada sílaba, cada palavra, e depois, cada frase e cada período. De maneira geral, as canções de Geraldo se encontram em um andamento moderado e permanece na maior parte das canções nas características da tematização por apresentar notas de pouca duração, com ênfase nas consoantes.

Não é comum os prolongamentos vocálicos nas vogais, apesar de quando acontece noto um certo esforço na voz pra sustentar a nota, ao mesmo tempo que seus movimentos melódicos

²⁹² *Ibidem.* (2012) p. 49 - 54

²⁹³ *Ibidem.* (2012) p. 52

acontecem mais por graus conjuntos e com poucos saltos intervalares. Entretanto foi uma boa surpresa encontrar um intervalo de sétima menor na música *Vá cuidar de sua Vida*.

Em consonância a Machado (2012), Travassos (2008) propõem que os gestos interpretativos de Geraldo Filme possam conter vestígios de seu meio cultural, pois existem conexões entre sua voz cantada com seu lugar, influências músicas e etnicidade²⁹⁴. Digo isso porque sua tessitura grave me traz a imagem de um tambor grave, como o *rum* do candomblé, ou como o bumbo no samba-de-bumbo, ou o tambu no jongo.

Ambos os tambores são responsáveis por iniciarem os pontos e desempenham um papel de solista, diferente do pensamento ocidental europeu, onde o som agudo estaria realizando os ornamentos e solos. Por outro lado, esses e outros ritmos afro-brasileiros, colocam o som grave enquanto principal. Logo percebo que a voz grave de Geraldo traz consigo um brilho natural que se destaca entre os instrumentos.

Existem também outro aspecto ligado aos gestos interpretativos sobre o qual não será possível aprofundar na presente escrita, que é a corporeidade. Uma vez que a cultura bantu não separa a música da dança, o sagrado do profano etc., falar da voz de Geraldo sem levar em consideração seus movimentos corporais nos daria uma imagem reduzida durante as análises. Para isso seria necessário filmagens de Geraldo interpretando suas músicas, das quais não encontrei o suficiente para conseguir fazer essa leitura e interpretação com propriedade. Por outro lado, notei um corpo que balança no ritmo da música, mas se mantém dentro de um espaço pequeno, sem muitas movimentações pelo espaço da apresentação.

Esse corpo em movimento que canta me traz à lembrança imagética de uma prática afro-paulista chamada tiririca, uma luta que de certa forma se assemelha com a capoeira, mas é jogada em uma base mais em pé e tem como objetivo permanecer-se nessa base enquanto tenta derrubar o outro jogador com “rasteiras”. Esse corpo mais estático de certa forma está em diálogo com o cenário urbano de São Paulo que ao longo da segunda metade do XX em meio ao crescimento populacional as mudanças urbanistas, de certa forma, comprimiram os espaços de mobilidade desses corpos.

²⁹⁴ TRAVASSOS, Elizabeth (2008) p. 26

As canções de Geraldo Filme

4 Análise da canção *Garoto de Pobre*²⁹⁵

A canção em questão é a sexta faixa do álbum e tem a duração de 3'55", possui um andamento lento e mais reflexivo. A melodia cantada por Geraldo abrange de Sol² até Do⁴, sendo que grande parte da música é cantada dentro da oitava de Do⁴. O arranjo²⁹⁶ criado por Carlinhos Vergueio e Aluísio Falcão é dividido em introdução (compasso 1 ao 5), parte A (anacruse para o compasso 7 ao 30), parte B (anacruse para o compasso 32 ao 46), parte C (do compasso 47 ao 71). Após a repetição das partes citadas o arranjo pula *ao coda* (compasso 74) no compasso 68 que se repete até o final da música que vai diminuindo seu volume com o *fade out*.

Essa canção de Geraldo pode ser entendida como uma história de vários garotos negros²⁹⁷ de sua, e de nossa época. Ela se inicia com uma introdução melódica de flauta sendo acompanhada pela seção rítmica composta por surdo, pandeiro, bateria, tamborim e cavaquinho, que realiza a sequência harmônica I - II^m7 - V7 - I6(9). Essa instrumentação pode ser influência do produtor musical Carlinhos Vergueio²⁹⁸, que buscou uma unidade do disco de Geraldo, utilizando instrumentos de sopros e bateria.

Abrem-se então as cortinas do palco cotidiano para iniciar a história com o primeiro verso que se mantém predominantemente dentro do arpejo do acorde de Dó Maior com sexta para nos dizer sobre as possibilidades reduzidas para esse corpo jovem: “*Garoto de pobre só pode estudar em escola de samba*” (Figura 14).

Com a lente da semiótica da canção podemos ver que o verso possui uma unidade entoativa, um padrão rítmico cométrico, no compasso 7 que se repete no compasso 8, apesar da primeira vez iniciar a linha melódica na primeira colcheia do compasso e da segunda vez na segunda colcheia do compasso seguinte, a presença da sincopa é evidente, não causando diferenças durante a escuta. Percebe-se também a presença da pausa de colcheia no primeiro tempo do compasso 8 que exerce o papel de vírgula, separando a primeira unidade entoativa

²⁹⁵ [Geraldo Filme – Vá Cuidar de Sua Vida](#). Presente no álbum *Geraldo Filme (1980)* gravado pela Eldorado.

Disponível em: encurtador.com.br/bmwx0

²⁹⁶ Vide anexo 1

²⁹⁷ Acredito que as representações e simbolismos por detrás deste *garoto* entoados por Geraldo ultrapassam as questões de gênero, sendo uma triste realidade vivenciada por corpos pretos. Portanto durante a leitura não é aconselhado a redução dessa realidade apenas para corpos masculinos.

²⁹⁸ PRADO, Bruna 2013 p. 189-190

da sua repetição que tem como finalização da frase o tonêma descendente. Essa pausa causa uma sensação de término na frase musical canta de forma mais rígida, criando assim, uma divisão pelo silêncio entre os dois versos. Entendo este silêncio como momento para quem escuta refletir sobre essa afirmação “*garoto de pobre só pode estudar em escola de samba*”. Me chama atenção o termo “*garoto de pobre*”, pois traz um sentido diferente comparado com “*garoto pobre*”.

The image shows a musical score for measures 6-9 of the song 'Garoto de Pobre'. The notation is in treble clef with a 7/8 time signature. Measure 6 starts with a G7sus4 chord and contains the lyrics 'Ga-ro - to de'. Measure 7 has a C6(9) chord and the lyrics 'po - bre só po-de'es-tu-dar'. Measure 8 has a G7sus4 chord and the lyrics 'em es-co-la de sam - ba'. Measure 9 has a C6(9) chord and the lyrics 'em es-co-la de sam - ba'. The melody consists of eighth and quarter notes, with a descending line in the final measure.

Figura 14 – Compasso 6–9 *Garoto de Pobre*

Garoto de pobre só pode estudar, em escola de samba

Essa imposição para este garoto estudar apenas na escola de samba é reflexo dos tempos em que a educação escolar era majoritariamente um território da aristocracia. Podemos notar a defasagem de aprendizagem no último senso em 2019. Vemos que 46,6% da população de 25 anos ou mais de idade tinha até o ensino fundamental, e que a taxa de analfabetismo foi mais que o dobro para pessoas pretas comparada com pessoas brancas²⁹⁹. Temos também o sucateamento dentro da educação que a cada ano que passa o repasse é menor³⁰⁰.

Por outro lado, em nosso recorte temporal podemos perceber que algumas das agremiações de samba, como exemplo a Vai-Vai, eram mais do que lugares de ensaio para o desfile de carnaval, elas também auxiliavam seus membros com oficinas, aulas, apoio psicológico entre outras ações sociais³⁰¹. Em outras palavras vemos que Geraldo inicia a canção utilizando o dêitico para estabelecer ao interlocutário a triste realidade vivenciada por este jovem, onde a escola formal não acolheria o garoto da mesma forma que as escolas de samba acolhem. Nota-se no primeiro verso da canção já é possível trazer inúmeros debates sobre a educação, o seu acesso e permanência.

²⁹⁹ BRASIL. IBGE. **Conheça o Brasil - População: educação.** Educação. Disponível em: <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18317-educacao.html>. Acesso em: 01 jun. 2022.

³⁰⁰ MARTELLO, Alexandre. **Gasto com educação recua pelo 5º ano consecutivo e é o menor em dez anos, mostra levantamento.** 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2022/04/24/gasto-com-educacao-recua-pelo-5o-ano-consecutivo-e-e-o-menor-em-dez-anos-mostra-levantamento.ghtml>. Acesso em: 01 jun. 2022.

³⁰¹ GONÇALVES, Tiago (2014) p. 107

A frase seguinte vem como complementação dessa afirmação após uma pausa de semínima, no compasso 9, e colcheia no compasso 10, surpreendendo o ouvinte com a infeliz, porém real, alternativa para o corpo jovem, estudar na escola de samba “*Ou ficar pelas ruas, jogado ao léu*”. Nessa unidade entoativa, a linha melódica termina com o tonema ascendente na nota Fá4, dando a continuidade do discurso, também por seguir a sequência harmônica IIm – V7(b9) para o IIm7 da tonalidade vigente é reforçado a sensação de movimento, continuidade harmônica, por enfatizar acordes de função subdominante. (Figura 15).

10 C⁶⁽⁹⁾ Em⁷ A^{7(b9)} Dm⁷

ou fi - car pe - las ru - as jo - ga - do - ao léu

14 A^{7(b9)} Dm⁷ G⁷

im - plo - ran - do a bon - da - de dos ho - mens

Figura 15 Compasso 10–17 *Garoto de Pobre*

Ou ficar pelas ruas jogado ao léu
Implorando a bondade dos homens

Essa mudança na sequência harmônica cria um contexto musical que se compatibiliza com o ficar perambulando pelas ruas. A expansão do caminho harmônico tardando a resolução na fundamental e a presença do acorde A7(b9), nos compassos 12 e 14 criam mais tensões para o trecho. Nota-se, na melodia do compasso 10 a antecipação para o compasso 11 por um cromatismo que gera uma dissonância breve. Curioso pensar que o texto cancional está narrando a ação do garoto que está jogado ao léu, implorando a bondade dos homens com essas tensões sonoras, isso pode estar atrelado às tensões vividas por pessoas em situação rua, da qual o garoto da canção compartilha.

Diferente do primeiro verso (Figura 14) esse trecho possui uma maior contrametricidade por conter a presença de quiálteras (*ou ficar pelas ruas*) e sincopas (*implorando a bondade dos homens*). Ambas fogem do padrão métrico, que se caracteriza por um certo enrijecimento rítmico, criando assim uma subversão ao padrão presente no verso anterior. Talvez o sentido dessas ações ofertadas para o garoto possa ser uma forma de criar

possibilidades de estudo fora da escola, pois a rua é caminho formativo onde se tecem aprendizados nas múltiplas formas de troca³⁰².

No começo dessa canção é apresentado ao jovem o entroncamento, onde após descrever suas opções, *só pode estudar em escola de samba ou ficar pelas ruas*, é transmitido ao ouvinte o que pode acontecer se ele escolher ficar nas ruas estando restrito quanto às oportunidades “*implorando a bondade dos ‘homens’³⁰³, aguardando a justiça do céu*”. (Figura 15)

Como observado, as unidades entoativas, com exceção da “*ou ficar pelas ruas*”, se mantem dentro do arpejo de Dó Maior com algumas notas de passagem e dentro da tessitura de Lá2 a Sol3, essa pouca variação melódica e sem a presença de saltos intervalares grandes gera uma maior estabilidade. Porém no verso, *implorando a bondade dos homens*, temos a nota Lá3 mais alongada na anacruse do compasso 15, que traz um maior destaque para a palavra implorando. Me chama atenção que esse destaque é seguido por duas opções abstratas, pois estes ‘homens’ pode ser uma referência os mesmo que elaboraram e compactuaram com o projeto político de higienização da cidade de São Paulo. Já a segunda opção é aguardar uma justiça que não possui nenhuma garantia de chegar. Portanto, penso que essas opções possui um belo toque irônico.

22 Bb7 A7 Dm7

seu lá - pis é su - a ba - que - ta que ba - te'em seu_ tam - bo - rim

26 Fm6 G7sus4 C6(9) G7 C6(9)

— nin - guém_ o - lha'pra es - se coi - ta - do se - nhor qual se - rá o seu fim_

Figura 16 Compasso 22–30 *Garoto de Pobre*

Seu lápis é sua baqueta que bate em seu tamborim
Ninguém olha pra esse coitado, senhor qual será o seu fim?

Trazendo variações rítmicas mais contramétricas, em comparação as estrofes anteriores, Geraldo faz uma associação do material escolar, lápis, com a baqueta do tamborim. A melodia vem caminhando em direção ascendente até chegar na nota Dó⁵ na anacruse para o

³⁰² SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no Mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018. p. 13

³⁰³ Coloco aspas na palavra ‘homens’ para dar o tom de ironia na crença que eles são os salvadores.

compasso 27 a partir de um salto de quarta, sendo a nota mais aguda cantada por Geraldo até então, para começar o movimento descendente com a melodia para voltar à fundamental no compasso 30, dando o sentido de conclusão dessa primeira frase, da qual sentimos a distensão pela sequência harmônica e com o tonêma descendente.

Na anacruse do compasso 27 e no compasso 28, temos a unidade entoativa “*ninguém olha para esse coitado*” que se inicia com a fundamental do acorde V7(sus4), no compasso anterior, causando a síncopa com um salto melódico de quarta justa para destacar a sílaba tônica da palavra “*ninguém*” e continua a descer melodicamente para chegar na nota fundamental do acorde I6(9) com a palavra “*coitado*” na segunda semicólcheia do compasso 28.

Nessa observação surge um elemento diferente dos demais que é este salto, que é o maior intervalo cantado por Geraldo nessa canção. Pela semiótica da canção este recurso musical está atrelado a passionalização, o que gera uma pequena sensação de melancolia, pois o salto repousa em uma nota de curta duração. Por ser um elemento contrastante chama mais atenção da pessoa ouvinte enquanto a mensagem de súplica e indignação é reforçada. Geraldo se dirige ao senhor nesse verso, querendo saber qual será o destino do garoto, levando em consideração o verso “*implorando a bondade dos homens, aguardando a justiça do céu*”, talvez contenha um toque de ironia na fala de Geraldo, pois o senhor não se preocupa/sabe do que será com o garoto.

Se observarmos a sequência harmônica, iremos notar que, mesmo estando no acorde da fundamental, neste compasso a progressão retorna para o V7 no compasso 29 causando uma tensão que irá se distensionar no compasso 30. Diferente da primeira finalização no compasso 9, o segundo tonêma descendente é acompanhado pela mudança do contexto musical e se deu após o percurso melódico feito por Geraldo, do qual saiu do primeiro dêitico vocativo da frase “*Garoto de Pobre só pode estudar, em escola de samba*” e chegou no último dêitico vocativo que questiona ao *interlocutário* “*qual será o seu fim?*”

No fragmento acima existem considerações pertinentes de serem ressaltadas. Porém, para concluir a linha de raciocínio, percebe-se na unidade entoativa “*ninguém olha pra esse coitado*” o tonema descendente e a distensão harmônica no acorde I6(9) que resolve a tensão do V7sus4 causando a sensação de afirmação para a invisibilidade do corpo que não é visto por ninguém. Essa invisibilização também está presente com a alusão a partir da unidade entoativa no início do fragmento acima.

O lápis é ferramenta para escrever e colocar seus pensamentos na materialidade, talvez nesse caso, essa escrita esteja associada ao ser escutado/notado pelas pessoas que invisibilizam os corpos pretos pelo pensamento higienista que ocorria em São Paulo em prol à urbanização da cidade, uma vez que a ideia de ser cidadão da cidade, e ser visto/notado, requeria saber ler e escrever. Ao mesmo tempo que a baqueta do tamborim é a principal ferramenta responsável pela emissão do som instrumento o lápis, teoricamente, seria a principal maneira de escrita. Por outro lado, é possível notar que existem olhares desinteressados com as ações criativas e subversivas que possibilitam cancionistas a não seguirem os modelos padronizados de composição.

Acredito que a escolha por esse instrumento não seja coincidência, já que o tamborim, apesar de seu tamanho reduzido, produz ondas sonoras fortes e agudas que são difíceis de ignorar. Aqui faço um parêntese para trazer os pensamentos de Grada Kilomba (2019)³⁰⁴, que de certa forma se relaciona com os olhares desinteressados. A autora reflete a partir da fala de Spivak (1995) a indagação: *pode a subalterna falar?* - Que logo é respondida com o categórico: *Não!* As autoras acreditam que a subalterna não pode falar por estar sempre confinada à posição de marginalidade e silêncio que o pós-colonialismo prescreve³⁰⁵. Trazendo essa reflexão para o universo cancional de Geraldo, penso que na ausência do poder de fala, representada pela ausência do lápis, numa sociedade que exige o saber da escrita por colocá-la acima da oralidade, e por esse corpo não estar dentro da escola formal, resta ao garoto gritar com seu tamborim na esperança de ser notado pelos seus pares.

Seguindo com a canção, a característica cancional, juntamente com o contexto musical como dito anteriormente, se modifica a partir da elasticidade melódica que transforma as unidades entoativas, que vinham mais voltadas para tematização, para a passionalização. Nota-se com isso a presença maior de saltos, prolongamentos vocálicos que ocorrem pelas figuras rítmicas de maior duração, uma diminuição da atividade rítmica. (Figura 18).

³⁰⁴ KILOMBA, Grada. Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019

³⁰⁵ KILOMBA, Grada 2019 p. 47

31 G⁷ C⁶⁽⁹⁾ Dm⁷ Cmaj⁷

na'es co - la de sam - ba da vi - da

35 C⁶⁽⁹⁾ Dm⁷ Cmaj⁷

é'on - de e - le vai es - tu - dar

Figura 18 Compasso 31–38 *Garoto de Pobre*

*Na escola de samba da vida
É onde ele vai estudar*

Geraldo inicia a sessão B da música com o salto de sexta maior antecipadamente para o compasso 32 para dar outro salto, agora descendente, de quinta justa no compasso 33 e arpeja no acorde de Dó Maior antes da harmonia chegar no acorde de I7M, terminando essa unidade entoativa na terça maior do acorde. Os elementos citados contribuem para a letra da canção que é entoada pelos oito compassos da Figura 18 “*Na escola de samba da vida, é onde ele vai estudar*”. Comparando a sessão anterior a forma percebe-se uma mudança de cenário que se favorece com esses aspectos de passionalização mais evidente.

Os tonemas presentes no compasso 34 e 38 são suspensivos e ascendentes, respectivamente, por repousarem o final da unidade entoativa na terça do acorde que está sendo tocado. Esses tonemas retornam no compasso 42 e 46, agora repousando na quinta nota dos acordes que estão sendo tocados. No campo da harmonia nota-se parece que “falta” um acorde de G7. Na melodia o cancionista canta a nota Sol e que temos um claro lugar para ocorrer um meio de preparação II-V, mas ele não ocorre, talvez para prologar a tensão deste trecho, já que o acompanhamento harmônico frustra o ouvido de quem está escutando. No âmbito da letra, o cancionista descreve o local, utilizando o dêitico espacial “*na Escola de samba da vida, é onde ele vai estudar*”, ao mesmo tempo que afirma, com dêiticos imperativos, o que esse corpo é permitido fazer “*é onde ele vai estudar*”.

Diferente das primeiras unidades entoativas que vimos no início da música, o contexto musical traz a sensação mais tranquila, aludindo que esses espaços são seguros e acolhedores para o garoto. Porém a voz de Geraldo traz uma melancolia que se favorece com os recursos da passionalização, gerando a ideia de que não é tão maravilhoso quanto parece, pois assim como várias escolas, é necessário um trabalho intenso de um ano para desfilar em 40 minutos “*ensaia, o ano inteiro, tem provas no carnaval*”. (Figura 19)

39 en - sai - a o'a - no in - tei - ro

43 tem pro - vas no car - na - val

Figura 19 Compasso 39–46 *Garoto de Pobre*

Ensaia o ano inteiro

Tem provas no carnaval

Aqui retomo as palavras de Toniquinho Batuqueiro que, em conversa com a pesquisadora Olga Von Simson, denuncia as estruturas capitalistas que foram estabelecidas após a oficialização do carnaval e a construção do sambódromo em 1992. O sambista aponta que depois do carnaval passar a acontecer no sambódromo ele, um dos pilares do *samba paulista* e mantenedor do carnaval de rua, não tinha condição econômica favorável para assistir ao desfile carnavalesco enquanto público.

Logo essa tranquilidade se dissipa após o compasso 47 onde a atmosfera é criada para o cenário carnavalesco apresentado em sua canção. A melodia volta a ser mais ritmada com menor mudança melódica, utilizando mais as semicolcheias, para garantir maior transmissão de informações do texto³⁰⁶, tendo pequenas variações para o melhor encaixe do discurso cantado, preservando a proximidade com a fala, apesar da presença das sincopas. Notamos assim a presença da faixa entoativa que se compatibiliza com a quantidade de ações realizadas pelo garoto. (Figura 20)

47 e - le des-ce dos mor - ros e - le vem das vi - las'e che-ga na ci-da - de

51 a - le-gra'os tu- ris - tas re-ce be'os a- plau - sos da so-ci - e - da - de

Figura 20 Compasso 47–54 *Garoto de Pobre*

³⁰⁶ Quanto mais notas realizadas pela subdivisão rítmica cresce a quantidade de sílabas entoadas pelo cancionista, em outras palavras, mais notas significa mais informação cancional em menos tempo.

*Ele desce dos morros ele vem das vilas e chega na cidade
Alegre os turistas recebe os aplausos da sociedade*

“*Ele desce dos morros, ele vem das vilas e chega à cidade. Alegre os turistas, recebe os aplausos da sociedade. Se criar novos passos, criar nova ginga ou compor um samba, está aprovado recebe o garoto o diploma de bamba*”. Essa urgência para dizer sua mensagem ao mesmo tempo que cresce o número de palavras por verso pode estar relacionada com alguns aspectos, entre eles a própria preparação para o desfile do carnaval, do qual as escolas trabalham na organização do desfile, figurino, ensaio com a bateria, carros alegóricos e entre outros afazeres. Outra perspectiva é referente ao tempo de cada escola tem para desfilar após 1969, ano da oficialização do carnaval em São Paulo, que com passar dos anos foi diminuindo. Isso pode ser entendido devido ao número total de escolas para o desfile e o aumento considerável de participantes nas alas das escolas que, conseqüentemente, acelerou gradualmente o andamento musical do samba-enredo³⁰⁷.

Vejo que essas duas últimas estrofes também estão em diálogo com Oliveira Sobrinho (2013) que nos apresenta a ideologia higienista em São Paulo durante seu processo de urbanização. Em seu texto e neste contexto, o autor traz que os pobres eram sinônimo de perigo para a ordem pública e metáfora para doença contagiosa, sendo necessário, para essa visão, exilar esses corpos nas periferias³⁰⁸, dando a concessão para irem ao centro no carnaval com a finalidade de entreter seus habitantes. (Figura 20)

“*Ele desce dos morros, ele vem das vilas e chega à cidade*”, nesse verso, que traz um novo momento para a canção, causa o entendimento de que os morros e as vilas estão fora da cidade. Ao chegar à suposta cidade o garoto alegre os turistas, que ironicamente não faz parte de seus pares, que nessa perspectiva também são turistas por estarem fora da cidade. Ao alegrar os turistas o garoto receberá os aplausos da sociedade. Percebo que o corpo desse garoto busca sua forma de sobrevivência, gerando entretenimento da mesma sociedade que o priva de direitos e busca segregá-lo.

³⁰⁷ COELHO, Márcio Luiz Gusmão. Frevo-enredo: de como o samba-enredo tende a se tornar marchinha de carnaval. *Estudos Semióticos*, São Paulo, v. 1, n. 5, p. 35-42, jun. 2009. Semestral.

³⁰⁸ *Ibidem* 2013 p. 212-213

55 Fm⁷ Bb⁷ Em⁷

se cri-ar no-vos pas - sos cri-ar no-vas gin - gas'ou com-por um sam - ba

59 Am⁷ D⁷ G⁷

es - tá a-pro - va - do re-ce-be'o ga-ro - to di-plo-ma de bam - ba

Figura 21 Compasso 55–62 *Garoto de Pobre*

*Se criar novos passos criar novas gingas ou compor um samba
Está aprovado, recebe o garoto o diploma de bamba*

A canção de Geraldo deixa pairando no ar a impressão que apenas reforçando essas estruturas, com o garoto compactuando com essa dinâmica de segregação geográfica, agradando os turistas e a sociedade com seu corpo e musicalidade, ele irá receber os aplausos. Geraldo continua o verso com “*se criar novos passos, criar nova ginga ou compor um samba*”, como se fossem pré-requisitos para o garoto ser aprovado e receber o diploma de bamba. Aqui me chama atenção o termo utilizado por Geraldo, pois bamba seria o sambista mais experiente e conseqüentemente aquele que viveu driblando a máquina estatal por mais tempo.

Contudo esse bamba encontrou estratégias ao aderir alguns padrões de comportamento social para preservar sua vida, visto que na sua malandragem vai além das formas de sobreviver a partir da desobediência dessas imposições sociais, e alcança a obediência como, talvez, uma forma de sobrevivência. Vale lembrar que Geraldo utilizava a ironia para compor suas letras, e a ditadura miliar estava em voga quando Geraldo registrou essa música no LP.

63 Dm⁷ G⁷ Em⁷b⁵

na es co-la de sam - ba'a-pren de'a rir a-pren-de'a so - frer a-pren-de'a sam-bar

67 A⁷ Dm⁷ G⁷ C⁶(9)

mas não sa-be ler__ dou - tor__ seu des - ti - no qual se - rá?__

Figura 22 Compasso 63–70 *Garoto de Pobre*

*Na escola de samba aprendi a rir, aprende a sofrer aprende a sambar,
mas não sabe ler doutor seu destino, qual será?*

Na última estrofe, a qual é repetida algumas vezes antes de acabar a canção com um *fade out*, Geraldo descreve as disciplinas aprendidas por este garoto na escola de samba em que, apesar das dificuldades vindas do dia a dia, do sofrimento e do samba - sem querer romantizar o sofrimento - encontra motivos no cotidiano para rir. Informa ao ouvinte, por fim, que mesmo com a malandragem do garoto em driblar as estruturas sociais, “*não sabe ler doutor*” e questiona logo em seguida, como uma reflexão silenciosa que fica pairando no ar para que o ouvinte possa, pelo menos tentar responder após o término da canção “*seu destino, qual será?*”. Assim como a música que se finda, essa nova personagem na canção de Geraldo traz a dúvida se será esse doutor que responderá, ou não, o destino do garoto de pobre.

A crença no progresso e no ideal positivista de melhora na condição humana (como ideologias) permite as condições para as transformações econômicas, políticas e sociais do mundo urbano de São Paulo. A modernidade vai se constituir numa crença do novo homem, ordeiro, letrado, como garantia de manutenção de desigualdades e exaltação de uma elite decadente e de negação da cidadania para os pobres: negros, nacionais e imigrantes³⁰⁹.

4.2 – Análise da canção *São Paulo, Menino Grande*

A segunda canção analisada é a faixa número nove do LP, e recebeu o título de *São Paulo, Menino Grande*. O nome da canção traz a sugestão de que São Paulo é menino grande, e não grande menino, o que me traz à mente a imagem de uma criança que cresceu em tamanho, mas não deixou de ter algumas características infantis. Vejo essas características infantis como a falta de responsabilidade social, talvez uma certa ingenuidade, ao mesmo tempo que a infância demonstra carinho, cuidado e descobertas.

Somos produto e ao mesmo tempo produzimos cidade, numa relação que não tem começo nem fim. A cidade é um processo. Produzimos cidade para que ela nos produza de volta, formando assim uma espiral de acúmulos e sobreposições de experiências e relações humanas que marcam São Paulo.³¹⁰

Geraldo escolhe essa personificação talvez porque em vida tinha um carinho grande por alguns bairros da cidade, como as micro-áfricas, porém era crítico sobre a situação que muitos redutos negros se encontravam, precarizados com falta de saneamento básico, acessibilidade reduzida para certos lugares da cidade. A canção em si traz ares nostálgicos, ao mesmo tempo que retrata um pesar, uma certa melancolia que ressalta algumas partes do texto cancional.

³⁰⁹ OLIVEIRA SOBRINHO, Afonso Soares 2013 p. 232

³¹⁰ SAMPAIO, Américo. A geografia da desigualdade na cidade de São Paulo. **Rev. Parlamento e Sociedade**, São Paulo, v. 10, n. 6, p. 61-76, jan/jun 2018. p. 63

Nessa direção, a canção caminha num andamento moderado de 90 bpm e está na tonalidade de Ré menor na introdução e refrão, porém modula para tonalidade de Ré Maior nos dois versos, A e B. Ela tem duração de 2'45'' e pode ser dividida em: Introdução, A, interlúdio, B e um poslúdio, repetição do interlúdio com a adição de *fade out* enquanto Geraldo intercala a melodia da introdução com o instrumental. Neste caso, vale destacar que o interlúdio é a repetição da introdução, porém cantada primeiro por Geraldo Filme e depois pelo cavaquinho e pela flauta. O restante da instrumentação presente na canção abrange violão, clarinete, surdo e tamborim.

São Paulo, Menino Grande

Geraldo Filme

♩ = 90

(cavaquinho)

Figura 23 Compasso 1-8 *São Paulo, Menino Grande*

A voz de Geraldo se aloca na tessitura de Fa#2 como nota mais grave e Do4 como nota mais aguda, entretanto na maior parte da canção Geraldo permanece cantando na faixa do Do3 ao La3. Das características mais marcantes da canção destacaria o arranjo de sopros que seguem acompanhando a voz do cancionista propondo contracantos. Não era comum o uso de flautas e clarinetes no samba, porém vemos que Carlinhos Vergueio optava por essa instrumentação no seu arranjo, o que remete à uma estética mais do chorinho. Outra característica marcante na canção é a forma que ocorrem a passagem de um verso para outro.

Essa canção, além de ter sido gravado por Geraldo em seu LP também foi regravação pelo grupo paulista Demônios da Garoa³¹¹ e por Amanda Maria no álbum *Tio Gê – O Samba Paulista de Geraldo Filme*³¹². Na primeira gravação nota-se a presença mais forte das linhas do violão de 7 que inicia o fonograma com um solo antes de entrar no refrão que é entoado pelos integrantes do grupo e vai acompanhando com intervenções ao longo da música. Nota-se nitidamente uma mudança de arranjo mesmo seguindo a forma original da canção, também

³¹¹ Demônios da Garoa – [São Paulo, Menino Grande](https://www.youtube.com/watch?v=afh_cUvhyKQ). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=afh_cUvhyKQ Acesso: 25 de agosto de 2022

³¹² Amanda Maria – [São Paulo, Menino Grande](https://www.youtube.com/watch?v=ZKbZf_dhAGM). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZKbZf_dhAGM Acesso: 25 de agosto de 2022

é perceptível a elasticidade melódica no verso “*Um cravo vermelho, amigo do peito*” que na versão original é entoada “*Um cravo vermelho seu amigo do peito*”.

Na segunda gravação por Amanda Maria conserva grande parte do arranjo e instrumentação do fonograma gravado por Geraldo Filme, porém há mudanças nas frases feitas pelo clarinete de forma respeitosa com o estilo, a ausência da flauta e a adição de 16 compassos para o solo do clarinete antes de retornar ao B da canção. Sobre a voz de Amanda, percebo que por ela um preparo técnico os prolongamentos vocálicos são mais estáveis o que ao meu ver demonstra um controle maior dos gestos interpretativos, mas por outro lado diminui a melancolia presente na versão de Geraldo.

A introdução inicia-se com o ataque do surdo acompanhado pelo cavaquinho e a flauta que tocam a melodia da introdução. Pode-se notar a condução do tamborim, violão e o acompanhamento em notas longas pelo clarinete. A sequência harmônica da introdução está na tonalidade de Dm, e perpassa pelo Im7 – V7 – Im7 – V/V7 – V7 – Im7.

A voz de Geraldo começa a entoar a canção com o verso *São Paulo, Menino Grande, cresceu, não pode mais parar*. Nesse momento a música está na tonalidade de Ré Maior e segue a sequência harmônica I6 – VI7 – IIIm7 – V7 – I6 criando outra atmosfera para a canção com contracantos do clarinete ao invés de propor um acompanhamento melódico com uso de notas longas. Esse aumento de notas nos contracantos, a condução ritma do samba com o tamborim, surdo, cavaquinho e violão trazem este teor mais festivo.

Entretanto é possível dizer que os gestos vocais de Geraldo causam a sensação de um anúncio contendo um certo lamento, por entoar alguns prolongamentos vocálicos trêmulos. O uso do vibrato e prolongamentos vocálicos reforçam o caráter passional. Há também maior manipulação do timbre e exploração do trato vocal que expandido a cavidade oral, cria um som mais cheio e promove a valorização dos harmônicos graves.

Este lamento pode estar relacionado ao desgaste natural da sua voz, exigindo um esforço maior do cancionista na hora de cantar. Também a lamúria pode estar relacionada com a experiência vivida por Geraldo em vida na cidade de São Paulo. Observa-se a descaracterização de bairros, antes redutos negros, a construção de edifícios ou viadutos em cima de largos e praças que abrigavam as manifestações afro-paulistas³¹³. Entretanto, tratar São

³¹³ SAMPAIO, Américo (2018) p. 69

Paulo como menino grande causa uma certa ambiguidade entre este lamento com o carinho que Geraldo tinha pela cidade³¹⁴.

Interpreto essa ambiguidade não como algo contraditório que anula seu discurso, mas como nuances sutis que temos nas nossas experiências de vida que nos permite lamentar e se alegrar com a mesma situação.

9 A⁷ D⁶ B⁷ Em⁷

São Pau - lo me - ni - no gran -

13 A⁷ D⁶

-de cres - ceu não po - de mais pa - rar

Figura 24 Compasso 9-16 *São Paulo, Menino Grande*

São Paulo, menino grande
Cresceu não pode mais parar

No fragmento seguinte Geraldo entoa de forma sincopada com maior contrametricidade que São Paulo nasceu no pátio do colégio onde um velho ipê parece chorar. Nesse verso percebemos alterações na harmonia e na elasticidade melódica. Na primeira, notasse uma pequena alteração no primeiro acorde de função fundamental que passa a ser uma inversão, recurso comum no samba para manter o baixo em movimento, e a preparação do IIm⁷ passa a ser um acorde diminuto. Na segunda, Geraldo amplia a unidade entoativa para abrigar um maior conteúdo textual na primeira frase entoada, mantendo alguns prolongamentos vocálicos quando entoa a segunda frase.

Até agora podemos notar que Geraldo finaliza suas frases com movimentos ascendente/suspensão, que causam a sensação de continuidade no discurso para quem escuta. Nesse trecho em questão é curioso observar as personagens presentes na canção. Temos São Paulo, o Ipê e uma personagem não explícita que *viu nascer*. Interpreto esse ipê enquanto os biomas que existiam na cidade de São Paulo e aos poucos foram desaparecendo devido ao processo de urbanização, o que talvez represente o choro da árvore. Vale comentar que a

³¹⁴ SIQUEIRA, Renata Monteiro (2020) p. 26

palavra ipê se origina do tupi e significa casca rígida, além de ser uma excelente madeira para a construção de arcos de caça e proteção.

A personagem que viu São Paulo nascer no pátio do colégio, me deixa a impressão que é uma outra personagem além de São Paulo, mas a letra também dá impressão que é São Paulo que se viu nascer. Talvez São Paulo mais velha tenha se lembrado do momento de seu nascimento ao olhar para o pátio do colégio, ou também São Paulo que viu o ipê nascer e agora, sendo um velho ipê, o menino grande observa que ele parece chorar.

17 D/F# D° Em7

no Pá - tio do co - lé - gio que e - le viu nas - cer

21 A7 D6

um ve - lho i - pê pa - re - ce cho - rar

Figura 25 Compasso 17-24 *São Paulo, Menino Grande*
No pátio do colégio que ele viu nascer
Um velho ipê parece chorar

Podemos considerar que a palavra *parece* possa ter sido utilizada para comportar melhor a letra, ao mesmo tempo que o *parece chorar* denota a não clareza se o ipê está triste com o crescimento de São Paulo ou não. Essa não certeza na observação, levando em consideração que ela foi feita pelo menino São Paulo, pode ser o primeiro sinal de uma ingenuidade por não perceber o sentimento do outro.

De qualquer forma é importante frisar que a história de São Paulo contém muitas mortes de povos originários, escravidão e desmatamento, soterramento e estreitamentos de rios como o Anhangabaú e o Tamanduateí respectivamente. Entretanto esses tópicos normalmente são negligenciados por muitas vezes não serem lembrados³¹⁵ quando é contado a história de São Paulo pelas fontes oficiais da cidade.

A cidade de São Paulo esconde suas realidades atrás de sua dimensão desproporcionalmente colossal. Seu tamanho, sua população, sua movimentação econômica, sua importância política, seu posicionamento geográfico, sua história, entre outras coisas, fazem com que recorrentemente

³¹⁵ SAMPAIO, Américo (2018) p. 64

sua análise se dê por meio de uma lente hegemônica, como se ela fosse apenas uma.

25 A⁷ D⁶ B⁷ Em⁷

não ve - jo a su - a mãe_ pre -

29 F^{#7} B⁷

- ta na ru - a_ com seu_ pre - gão_

Figura 26 Compasso 25-33 *São Paulo, Menino Grande*
Não vejo a sua mãe preta
Na rua com seu pregão

Nesse caso o *parece* é como se não tivéssemos certeza do que realmente aconteceu na história, trago essa reflexão por no decorrer da canção existirem outros elementos que de certa forma caminham para essa direção, e o fragmento acima é um desses exemplos. Nota-se a mesma figura rítmica do início da canção no compasso 25, agora entoada em uma mesma nota, a forma passional de Geraldo entoar o verso *Não vejo a sua mãe preta na rua com seu pregão* e a flauta fazendo os contracantos.

Durante a contextualização sócio-histórica no capítulo dois trouxe provocações sobre a remoção de corpos pretos do centro da cidade como parte de um projeto político de higienização da cidade, onde pessoas negras e periféricas eram sinônimo de doença, sujeira e atraso urbano. Logo o eu-lírico de Geraldo notar a não presença da mãe preta na rua pode se referir a esse projeto higienista ao mesmo tempo que traz uma reflexão sobre a mulher negra no suposto pós-abolição.

No período escravocrata a presença da mulher negra na casa das elites brancas era aceita com “normalidade”, elas estavam nos espaços rurais, urbanos e também nos domésticos trabalhando para o senhores de engenho e sinhazinhas, eram vistas e tratadas como mercadorias, por isso era sinônimo de status. Contudo, na segunda metade do século XIX, essa condição passa a ser vista como desonra, descrédito perante a elite dominante, pois médicos, juristas, padres afirmavam que as mulheres negras não eram honestas, nem honradas. [...] Saíram da escravidão com a imagem de mulheres desonestas, de corpos violáveis, mas, ainda assim, responsabilizadas por o cuidado com

os filhos das/os outras/os, não dos seus. A mãe preta, a ama de leite que deveria permanecer escondida nas cozinhas³¹⁶.

The image shows a musical score in G major, 2/4 time. It consists of two staves. The first staff starts at measure 34 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Chords above are Em7, A7, F#m7, and Bm7. The lyrics are 'ca - fe - zi - nho_ quen - ti - nho_ se - nhor_'. The second staff starts at measure 37 with a treble clef and a key signature of one sharp. The notes are: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4. Chords above are Gm7, A7, and Dm7. The lyrics are 'pi - po - ca_ pa - mo - nha e'quen- tão_'. There are some markings above the first staff, possibly indicating a change in articulation or dynamics.

Figura 27 Compasso 34-40 São Paulo, Menino Grande

Cafezinho quentinho senhor

Pipoca, pamonha e quentão

No fragmento da Figura 27 acima notamos a contrametricidade que traz as sincopas com mais evidência na linha melódica entoada por Geraldo. Vemos uma sequência harmônica um tanto diferente que se inicia com a preparação para o primeiro grau $\text{IIIm7} - \text{V7}$, mas conclui-se com uma cadência deceptiva chegando ao IIIIm7 no compasso 36. Temos então a seguinte progressão $\text{IIIm7} - \text{V7} - \text{IIIIm7} \text{VIm7} - \text{V7/IV} - \text{IVm7} - \text{V7} - \text{Im7}$. Notasse que essa cadência vai transitando a tonalidade maior para tonalidade menor, especialmente no compasso 38 onde ocorre um empréstimo modal de um acorde, Gm7 , referente à Ré menor.

Na esfera da letra entendo esse fragmento enquanto uma pausa na história que estava sendo contada pela personagem encarnada por Geraldo para a mãe preta possa oferecer seus quitutes à algum senhor, *cafézinho quentinho, senhor?* A finalização da frase ocorre com um movimento descendente, porém repousa no terceiro grau, o que me causa uma sensação de suspensão, o que reforça a sensação de uma pergunta, como se fosse a vendedora estivesse tentando vender seus quitutes enquanto os descreve.

Neste trecho os contracantos da flauta e clarinete sessam para se tornarem uma nota prolongada em uníssimo acompanhando a sequência harmônica. Interessante notar que na canção analisada anteriormente Geraldo também se refere a algum senhor quando ele indaga qual será o fim do garoto de pobre.

³¹⁶ GOMES, Daiane Daine de Oliveira *et al.* MULHERES NEGRAS, RACISMO ESTRUTURAL E RESISTÊNCIAS. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORAS/ES EM SERVIÇO SOCIAL, 16., 2018, Vitória. *Anais do 16º Encontro Nacional de Pesquisadores em Serviço Social*. Vitória: Ufes, 2018. p. 1-19. p.6

A canção começa com a constatação que São Paulo cresceu e não pode parar, que ele viu-se nascer e não tem certeza se o velho ipê está chorando, depois Geraldo se indaga por não ver mais a mulher preta com seu pregão nas ruas e por fim dá-se a impressão de que o eu-lírico está vendendo algo para um senhor, que nesse caso não tem como saber se é uma pessoa mais velha, se é uma alusão à um homem de classe alta ou se foi um recurso cancional. Esse percurso cancional me faz pensar que a canção vai trazendo diversas situações simultâneas pra simbolizar a dinâmica plural da cidade.

2

41 A7 Dm7 A7/C# Dm7 Dm7/C E7/G# A7
 lem-brar... de-i-xa-me lem-brar... la la iá la lai á lai á

48 Dm7 A7 Dm7 A7/C# Dm7 Dm7/C E7/G# A7 Dm7
 — (cavaquinho)

Figura 28 Compasso 41-56 *São Paulo, Menino Grande*
Lembrar, deixa-me lembrar
La la iá la laiá laiá

No último verso, do compasso 34 ao 40, vejo como uma tentativa de negociar a possibilidade de poder lembrar, como se os quitutes fossem a moeda de troca para lembrança, já que o próximo verso, do fragmento acima, é um pedido de permissão: *Lembrar, deixa-me lembrar*. Aqui gostaria de trazer que era um costume comum na infância e adolescência de Geraldo mulheres negras, as tias quituteiras, venderem seus quitutes nas ruas.

A canção retorna ao seu começo, agora com pequenas alterações na melodia e na letra. O uso do vibrato no canto e a maior manipulação do timbre para trazer uma sonoridade mais cheia cria um ambiente de nostalgia.

57 A7 D6 B7 Em7
 A - go - ra que o me - ni - no cres - ceu

61 A7 D6
 per - deu su - a sim - pli - ci - da - de

Figura 29 Compasso 57-64 *São Paulo, Menino Grande*
Agora que o menino cresceu
Perdeu sua simplicidade

Geraldo volta a entoar em tonalidade maior *Agora que o menino cresceu perdeu sua simplicidade*, convidando o ouvinte a voltar pro momento presente. Notasse que as unidades entoativas sofreram algumas alterações, porém ainda é possível perceber um caráter mais passional nos prolongamentos de Geraldo que ocorrem nas sincopas.

O fato de que São Paulo cresceu e perdeu sua simplicidade pode ser uma observação muito pertinente feita pela personagem encarnada do cancionista. Durante o processo de urbanização da cidade houve inúmeros momentos que reforçavam a importância do desenvolvimento industrial e tecnológico em prol da modernidade, ao mesmo tempo de que elementos ligados ao passado rural, o que traria essa simplicidade da cidade, até a década de 80 não era bem quista.

Podemos destacar a ideia de ordem e progresso positivista associada ao moderno como uma inspiração de destaque para uma concepção de vida burguesa que atenda a perspectiva de cidade, que supostamente romperá com o atraso do mundo rural, alimentada por setores liberais (bacharéis, engenheiros, médicos), mas próximos da vida na cidade e dos meios intelectualizados, especialistas em discursos de grandiosidade.³¹⁷

65 D/F# D° Em7

não_ quer mais_ o seu_ a - mor_ per - fei - to_

69 A7 D6 A7

um cra - vo ver-me - lho seu a - mi - go do_ pei - to

Figura 30 Compasso 65-73 *São Paulo, Menino Grande*
Não quer mais seu amor perfeito
Um cravo vermelho, seu amigo do peito

Por ser a continuação da frase *perdeu sua simplicidade* é gerado o entendimento de que por perder sua simplicidade São Paulo não quer mais o amor perfeito.

³¹⁷ OLIVEIRA SOBRINHO, Afonso Soares de. (2013) p. 230

Curioso notar que na anacruse do compasso 70 Geraldo refere-se à *um cravo vermelho*, dando a entender que seria um cravo indefinido, diferente se fosse *o cravo vermelho* onde o artigo define quem é esse cravo. Vale comentar que o uso de cravo na lapela do terno era uma prática comum entre os sambistas para aludir elegância e que Geraldo compôs uma canção, da qual não aparece em seu LP chamada *Cravo Vermelho*³¹⁸. Porém, não posso afirmar que seja uma referência de sua canção, o mais provável seja que Geraldo quisesse manter a melodia e, portanto, criou uma letra para comportá-la.

No verso seguinte Geraldo descreve de qual São Paulo estaria falando *São Paulo de Anchieta e de João Ramalho*. São Paulo abriga uma pluralidade cultural ao mesmo tempo que é nítida a desigualdade social, essas características constituem cenários divergentes na mesma cidade, penso que se referenciar à essas personagens da criação de São Paulo, possa ser uma forma que o cancionista encontrou para definir um recorde específico, a cidade que é propriedade de um padre e de um “explorador português”.

Figura 31 Compasso 74-81 *São Paulo, Menino Grande*
São Paulo de Anchieta
E de João Ramalho

Para essa cidade Geraldo questiona *onde estão seus boêmios, sua garoa, cadê seu orvalho?* E logo pede mais uma vez a permissão para se lembrar. Acredito que recortar o cenário da cidade de São Paulo para questionar onde estão seus boêmios seja pelo fato de que a boemia, que penso simbolizar os bambas de São Paulo, sempre estiveram presentes em certas localidades, pois se naquela época visitássemos o Bixiga, Morro do Chapéu, Barra Funda e outras micro-áfricas encontraríamos os boêmios, porém muito dificilmente fora delas.

Esse verso me provoca a entender que este questionamento seja parecido com o feito por Geraldo na parte A da canção quando ele constata não ver mais a mãe preta na rua. Porém, diferente do verso que questiona o não ver na parte A, esse questionamento na parte B recebe o acompanhamento dos sopros que retornam às notas longas criando mais tensão na canção

³¹⁸ Tive acesso a versão gravada por Áurea Martins presente no álbum *Tio Gê – o Samba Paulista* de Geraldo Filme

que encontra sua resolução no compasso 87, retomando o pedido da personagem *Lembrar*, *deixa-me lembrar*

82 Em⁷ A⁷ F^{#m}⁷ Bm⁷ B⁷

on - de es - tão seus boê - mi - os, su - a ga - ro -

86 Gm⁷ A⁷ Dm⁷

- a ca - dê seu or - va - lho

Figura 32 Compasso 82-88 *São Paulo, Menino Grande*
Onde estão seus boêmios, sua garoa
Cadê seu orvalho?

No final da canção esse pedido vai se repetindo seguindo a sequência que comentei no início dessa seção, primeiro a voz depois o instrumental com adição do *fade out*, que vai transportando a personagem nessa lembrança que agora foi concedida. Cogito que essa canção esteja em consonância com o capítulo dois dessa dissertação, pois existe indícios de um apagamento de certas personagens, a perda da simplicidade pelo avanço urbano e ares de nostalgia de uma São Paulo que Geraldo conhecia. Penso também que Geraldo era um cancionista que conseguia imprimir suas experiências de vida em suas canções, como se ele fosse capaz de trazer fragmentos de sua realidade para quem escuta, levando em consideração a provocação de Spivak (1995).

4.3 – Análise da canção *Vá cuidar de sua vida*

Essa canção se divide em dois momentos principais, o coro que é acompanhado pelo partido-alto e os versos que são em samba. Nos versos dessa canção o cancionista traz sua percepção sobre a apropriação cultural que algumas práticas afro-diaspóricas sofrem pela branquitude, como o samba, a capoeira e a umbanda.

De forma descontraída, e com o uso da ironia, Geraldo vai apresentando ao ouvinte duas situações em cada verso, a primeira quando a manifestação cultural é realizada pela própria população negra, a segunda quando a mesma manifestação é praticada pela

branquitude. A canção está em andamento andante moderato na tonalidade de Ré Maior e não possui nenhuma modulação para outras tonalidades. Ele tem duração de 2'59'' e sua estrutura segue o padrão de partido-alto.

A tessitura vocal de Geraldo nessa canção fica entre a nota Lá² e Ré⁴, ao que parece ser uma região confortável para o cancionista tendo em vista as tessituras vocais das outras canções. Existem alguns saltos melódicos na canção consideráveis de nota, já que a maior parte de suas canções não possuem saltos maiores que 3ª Maior. São eles, o intervalo de quarta justa da nota Lá 3 nos trechos que Geraldo canta “*Quem cuida*”, a exemplo do compasso 13, e o intervalo de sétima menor da nota Lá 2 no compasso 26 e no compasso 66.

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 [...]”³¹⁹

A instrumentação da canção é constituída pelo cavaquinho, violão de 7 cordas, tamborim, pandeiro, surdo, flauta e vozes, sendo a voz principal do próprio Geraldo e o coro constituído por mais 3 vozes. As características marcantes são a leveza que o arranjo foi construído trazendo o cenário descontraído da roda de partido-alto, e a maneira irônica e extrovertida que Geraldo entoa a canção, trazendo sua perspectiva sobre o assunto complexo e amplamente discutido da apropriação cultural.

Das regravações existentes posso citar a de Itamar Assumpção, no disco *Pretobrás* de 1998³²⁰, a versão de Virgínia Rodrigues cantada em um show ao vivo na Caixa Cultural em 2018³²¹ e a regravação de Paula Lima com participação do rapper Dexter no álbum *Tio Gê – O samba paulista de Geraldo Filme* de 2020³²². A versão do fonograma por Itamar começa com o solo de trombone seguido pelo cancionista se referenciando a canção à Geraldo Filme. A estrutura do fonograma tem suas diferenças comparado com a versão original, os refrões são repetidos apenas por Itamar, o trombone tem seu destaque com os contracantos durante os versos e existem pequenas adaptações na letra da canção.

³¹⁹ Osvaldinho da Cuíca em entrevista para Bruna Prado. PRADO, Bruna (2013) p. 103

³²⁰ Itamar Assumpção – [Vá cuidar de sua vida.](https://www.youtube.com/watch?v=a4NTP3wuSLI) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a4NTP3wuSLI> Acesso em 12/09/22

³²¹ Virgínia Rodrigues – [Vá cuidar de sua vida.](https://www.youtube.com/watch?v=hw3nLPJsUPM) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hw3nLPJsUPM> Acesso em: 12/09/2022

³²² Paula Lima ft. Dexter – [Vá cuidar de sua vida.](https://www.youtube.com/watch?v=wTnf5Vfc0FI) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wTnf5Vfc0FI> Acesso em 12/09/2022

A canção gravada por Virgínia é uma versão ao vivo e ela me chama atenção pela introdução ter a presença da viola caipira que remete uma lembrança do samba-rural. A canção está no acompanhamento de samba-de-roda e da chula, e essa versão também conta apenas com a Virgínia cantando maior parte da letra, entretanto, ela interage com o público fazendo-ocantar junto nos últimos refrões. A voz de cantora possui uma projeção maior, uma empostação mais presente e um corpo maior comparada com a voz de Geraldo, percebo uma voz mais fechada como se a vogal “O” estivesse mais presente. Essas características a meu ver transmutam o tom jocoso da música para um tom mais sóbrio.

A última versão do fonograma, gravado por Paula Lima e Dexter, tem como diferenças mais marcantes a presença do solo de saxofone e um verso entoado no estilo do Rap com Dexter, que durante este verso o rapper faz referência à Geraldo. O arranjo e instrumentação também é uma diferente marcante por estar mais perto do samba-jazz do que o partido-alto. Assim como a voz da Virgínia a cantora tem uma empostação na voz mais presente comparado com a de Geraldo, o que traz uma projeção e estabilidade nos prolongamentos vocálicos. Percebo que a forma que a Paula canta traz uma abertura maior nas notas, uma presença maior da vogal “A”, o que traz de volta aquele tom mais jocoso no fonograma.

Vá cuidar da sua vida

Geraldo Filme

Figura 33 Compasso 1-8 *Vá cuidar de sua vida*

Assim como a canção *São Paulo, Menino Grande*, essa canção tem uma introdução realizada pelo cavaquinho e pela flauta, acompanhada pelo tamborim, surdo, pandeiro e pelo violão que faz a progressão harmônica V/IV – V7 – I6(9). A melodia da introdução é repetida duas vezes antes do início do coro entoado pela primeira vez por Geraldo Filme e na segunda vez pelo coro de vozes. Essa introdução diferente da introdução da *São Paulo, Menino Grande* está na mesma tonalidade que a música e possui uma melodia própria, ou seja, ela não é entoada posteriormente pelas vozes.

A instrumentação e a linha melódica da introdução da canção criam atmosfera de festividade, pelo registro sonoro do cavaquinho e flauta serem mais para o agudo. Também, por ser uma melodia que percorre os arpejos maiores dos acordes as tensões causadas pelas dissonâncias são evitadas, assim como o próprio acompanhamento da canção ser um partido-alto.

O partido-alto, embora existam inúmeros significados a depender do sambista que tenta defini-lo, é uma prática de desafio poético, onde a música é composta por uma parte fixa, o refrão/coro cantado por todos, enquanto os versos podem ser criados a partir do improviso de cada participante da roda.

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-alto³²³.

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff starts at measure 9 and contains the lyrics 'Vá cui-dar de su - a vi - da diz o di - to po - pu-lar'. Above the staff are chords D⁶, Em⁷, and A⁷. The second staff starts at measure 13 and contains the lyrics 'quem cui - da da vi-da a - lhe - ia da sua não__ po - de__ cui- dar'. Above the staff are chords D⁶, Em⁷, and A⁷. The melody consists of eighth and quarter notes.

Figura 34 Compasso 9-16 *Vá cuidar de sua vida*
Vá cuidar de sua vida, diz o dito popular
Quem cuida da vida alheia da sua não pode cuidar

No caso do refrão dessa canção ele aparece sempre da mesma forma, a primeira vez entoado por Geraldo Filme e na segunda vez com a repetição do coro, o que remete a ideia de pergunta e resposta que é uma dinâmica muito comum nas músicas em roda. Na lente da semiótica da canção quando o cancionista tem a intensão de reforçar a mensagem da letra ele utiliza-se do recurso da repetição. A condução do partido-alto fica encarregada pelos instrumentos percussivos e violão seguindo a progressão IIm7 – V7 – I6, enquanto o cavaquinho e a flauta estão em pausa.

³²³ PRADO, Bruna (2013) p. 148

Sem ter uma personagem definida da qual Geraldo se dirige, esse dito popular traz a mensagem para o ouvinte que se ele cuidar da vida alheia a sua vida ficar sem cuidado. No contexto da canção entende-se que o ditado se refere ao ato da branquitude, de condenar práticas afro-diaspórica realizadas pela população preta, incriminando-a, demonizando-a e desvalorizando-a, ao mesmo tempo que a branquitude se apropria dessas práticas com uma maquiagem embranquecida.

Ou seja, pela branquitude dizer que o samba cantado por uma pessoa negra é coisa feia, ou sinônimo de vadiagem, seria o ato de “*cuida da vida alheia*”. Portanto, acredito que o cancionista esteja se dirigindo subjetivamente para aquele ouvinte que compactua com a branquitude.

25 D⁶ G⁶ A⁷

cri - o - lo can - tan-do sam - ba e - ra coi-sa fe-

29 F^{#m7} B^{m7} Em⁷ A⁷

- ia es - se ne-gô'é va - ga- bun - do jo - ga e - le na_ ca - deia

Figura 35 Compasso 25-29 *Vá cuidar de sua vida*
Criolo cantando samba, era coisa feia
Esse negô é vagabundo, joga ele na cadeia

No primeiro verso é trazido o acompanhamento percussivo do samba, o cavaquinho volta a tocar enquanto o violão de 7 cordas fraseia baixarias na progressão I6 – IV6 – V7 – III^m7 – VI^m7 – II^m7 – V7, que irá se repetir na primeira parte de todos os versos. A temática do samba aparece na canção com palavras que, a depender do contexto e de quem fala, podem ser racistas, mas no caso de Geraldo imagino que a escolha das palavras *criolo* e *negô* foi proposital e não condiz com o racismo. Por outro lado, as palavras acabam entrando no sentido do restante da frase que atribui o samba praticado pela população negra como feio e a ordena a prisão dessa pessoa negra.

“*Criolo cantando samba, era coisa feia*³²⁴” nessa frase entoativa me chama atenção a palavra “*era*”, que traz a ideia de que no passado o samba cantado pela população negra era algo ruim, porém, na época de Geraldo seria mais aceitável. Nas suas devidas proporções, com o passar das décadas a população negra foi sim ganhando espaço e voz dentro das esferas,

³²⁴ MUNANGA, Kabengele (2009) p. 40

políticas, sociais e na educação formal, e conseqüentemente, sua cultura, hábitos e filosofias foram se tornando “mais aceitáveis”.

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 presos³²⁵.

Por outro lado, penso que a entoação de Geraldo traz uma certa ironia que continua no próximo verso “*esse negô é vagabundo, joga ele na cadeia*”³²⁶. A ironia presente nesse verso não diminui a seriedade da temática, o aprisionamento em massa da população preta. Geraldo lembra ao ouvinte dos desafios de ser negro no Brasil, onde a cor da sua pele lhe condena ao sistema carcerário, o qual tem 66,7% de sua população de pessoas negras, além de em vários casos a cor da pele condenar à morte³²⁷.

Sendo deficiente, o negro dever ser protegido. Legitima-se o uso da polícia e de uma justiça severa diante de um retardado, com maus instintos e ladrão. É preciso proteger-se das perigosas tolices de um irresponsável e defendê-lo de si mesmo³²⁸.

33 D⁶ Em⁷ A⁷
 e'ho - je'o bran - co es tá'no sam - ba que - ro ver co - mo'é que fi -
 37 D⁶ D⁷ G⁶ A⁷ D⁶
 - ca to - domun - do ba - te pal - mas quan - do e - le to - ca cuí - ca e'vá cui - dar

Figura 36 Compasso 33-41 *Vá cuidar de sua vida*
E hoje o branco está no samba, quero ver como é que fica
Todo mundo bate palmas quando ele toca cúica

O fragmento musical acima traz a progressão harmônica I6 - II^m7 – V7 – I6 – V7/IV – V7 – I6, criando a alternância do repouso, movimento e tensão. Ela irá se repetir na segunda parte de todos os versos. Com isso percebo esse movimento em espiral do partido-alto que é construído sob uma estrutura que se repete para facilitar os improvisos realizados pelos participantes.

³²⁵ *Ibidem* (2013) p. 77

³²⁶ MUNANGA, Kabelenge (2009) p. 36

³²⁷ VARGAS, Tatiane. **Dia da Consciência Negra**: por que os negros são maioria no sistema prisional? 2020. Disponível em: <https://informe.ensp.fiocruz.br/noticias/50418>. Acesso em: 15 set. 2022.

³²⁸ MUNANGA, Kabelenge (2009) p. 36

Me refiro ao movimento espiralar nesse partido-alto por a cada verso entoado por Geraldo a elasticidade melódica, recurso que aumenta a quantidade de notas para comportar uma letra maior na mesma quantidade de compassos, é presente. Nesse primeiro verso noto um maior tempo de pausas entre as unidades entoativas se comparado aos versos seguintes.

A letra entoada pelo cancionista completa a síntese da canção que apresenta a perspectiva de Geraldo Filme sobre a apropriação cultural, que na primeira parte do verso condenava a prática do samba e agora, na segunda parte, se torna música que recebe aplausos quando um branco tocar cuíca. Vale comentar que na versão de Itamar Assumpção existe uma adaptação na letra, onde o sujeito indefinido na oração “*quando ele toca cuíca*” se torna definido, pois Itamar canta “*quando Osvaldinho toca cuíca*”.

Entendo a complexidade do verso entoado por Geraldo como uma observação dos fatos e não como uma condenação à branquitude e ao racismo estrutural, digo isso porque a canção vai se desenvolvendo de uma forma descontraída sem dissonâncias, ou aumento considerável da massa sonora que concede a sensação de caos ao ouvinte.

Em uma de suas entrevistas Geraldo chega, inclusive, a criticar o “Movimento negro unificado” (MNU), 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 negra³²⁹.

A citação de Prado (2013) mostra que Geraldo tinha uma visão pragmática sobre a população branca, uma vez que ele entendia a importância de ter pessoas brancas como aliadas na luta contra o racismo e por ser uma pessoa sociável que tecia amizades com todas as pessoas, não é à toa que Osvaldinho da Cuíca era um grande amigo seu.

57 D⁶ G⁶ A⁷

Ne - gô jo - gan - do per - na - da mes - mo jo - gan - do ras - tei

61 F^{#m7} B^{m7} E^{m7} A⁷

- ra to - do mun - do con - de - na - va uma sim - ples brin - ca - de - i

Figura 37 Compasso 57-64 *Vá cuidar de sua vida*
Negô jogando pernada, mesmo jogando rasteira
Todo mundo condenava uma simples brincadeira

³²⁹ PRADO, Bruna (2013) p. 50

Após entoar o refrão/coro Geraldo traz a apropriação cultura da capoeira/tiririca. “*Negô jogando pernada, mesmo jogando rasteira*”. Essa frase entoativa é interessante por trazer movimentos como a pernada e a rasteira, pois são movimentações comuns na tiririca. Percebo a presença mais enfática da síncopa nesse fragmento musical, favorecendo a contrametricidade do canto.

65 D⁶ Em⁷ A⁷

69 D⁶ D⁷ G⁶ A⁷ D⁶

— ra e'ó ne - gro dei - xou de tu - do a - cre - di - tou na bes - tei
- ra ho - je só tem gen - te bran ea'na es - co - la de ca - po - ei - ra e'vá cui - dar

Figura 38 Compasso 65-73 *Vá cuidar de sua vida*
E o negro deixou de tudo acreditou na besteira
Hoje só tem gente branca na escola de capoeira

Na continuação do verso o cancionista entoa “*e o negro deixou de tudo, acreditou na besteira*”, aqui podemos notar o intervalo de 7m na anacruse para o compasso 67 destacando a palavra “*tudo*”. Esse deixar de tudo para acreditar numa besteira pode-se referir a deixar de acreditar nas suas práticas e acreditar nas opressões criadas pelo racismo estrutural³³⁰, fabricando uma repulsa na população negra que a faz condenar as suas próprias práticas. Nesse sentido suas práticas culturais seriam para *gente branca*, já que “*hoje só tem gente branca na escola de capoeira*”³³¹.

Falar de apropriação cultural e desconsiderar sua relação com o racismo seria o mesmo que discorrer sobre escravidão negra sem citar as crueldades dos senhores de engenho. É justamente a estrutura racista que mantém a ideia de que existem culturas superiores e inferiores³³².

³³⁰ MUNANGA, Kabengele (2009) p. 18

³³¹ SCHREIBER, Mariana. 'Capoeira gospel' cresce e gera tensão entre evangélicos e movimento negro. 2017. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-41572349>. Acesso em: 15 set. 2022. Trago essa referência por acreditar que a *gente branca* não é necessariamente pessoas brancas, mas sim a branquitude em si que impõem símbolos próprios em práticas que não dialogam diretamente com a cultura branca.

³³² WILLIAM, Rodney. *Apropriação Cultural*. São Paulo: Pólen, 2019. p. 40

89 D^6 G^6 A^7
 — Ne - gô fa - la - va de'Um- ban - da bran-co fi - ca - va'ca-brei-ro.

93 $F^\#m^7$ Bm^7 Em^7 A^7
 — "fi - ca lon - ge des - se ne - gô es - se ne-gô é'fei- ti- cei-

Figura 39 Compasso 89-96 *Vá cuidar de sua vida*
Negô falava de Umbanda, branco ficava cabreiro
"Fica longe desse negô, esse negô é feiticeiro"

O último verso o cancionista aborda a temática da Umbanda, Prado (2013) nos conta que apesar de ser uma pessoa engajada no movimento negro e na preservação cultural afro-diaspórica, Geraldo não tinha uma proximidade com as religiões de matriz africana, como a Umbanda e o Candomblé, porém ele exaltava a cultura dos Orixás³³³.

Nota-se no fragmento musical acima uma semelhança dos compassos 89 ao 93 comparado com os compassos 57 ao 61, onde a contramétrica está evidente pela presença maior das sincopas, porém diferente do fragmento sobre *"negô jogando pernada, mesmo jogando rasteira"* a presença da figura semicolcheia-colcheia-semicolcheia é maior no verso *"Negô falava de Umbanda, branco ficava cabreiro"*. Acredito que essa mudança de elasticidade melódica aconteceu para comportar um texto maior no terceiro verso sem alterar a estrutura do partido-alto. Em relação a isso noto que existe um aumento textual a cada verso entoado por Geraldo.

97 D^6 Em^7 A^7
 - ro ho - je ne - gô vai a mis - sa e che - ga sem - pre pri - mei

101 D^6 D^7 G^6 A^7 D^6
 - ro o bran - co vai pra ma - cum - ba e já é ba - bá de - ter - rei - ro e'vá cui - dar

Figura 40 Compasso 97-105 *Vá cuidar de sua vida*
Hoje o negô vai a missa e chega sempre primeiro,
O branco vai pra macumba e já é babá de terreiro

³³³ PRADO, Bruna p. 208

Assim como o verso anterior da população negra “*acreditou na besteira*”, esse verso traz outra camada do embranquecimento quando o negro veste a roupa europeia³³⁴, da qual a meu ver é mais complexa. Digo isso porque podemos notar que a assimilação cultural não é apenas pelo viés impositivo, em certos casos, como o surgimento de irmandades pretas no berço da igreja católica, a assimilação feita pela população negra possui vestígios de resistência, e, a presença da fé.

Isso pode ser notado na segunda parte desse verso o cancionista entoia “*hoje negô vai à missa e chega sempre primeiro*”, o cancionista pode ter escrito esse verso com inúmeros significados, penso que não seria algo que reforçasse a ideia de passividade da população preta, ao contrário, pode ser a presença da fé e o comprometimento com suas responsabilidades espirituais, nesse sentido seria um belo contraponto com a ideia de vadiagem no começo do primeiro verso da canção.

A implantação europeia, como já foi dito, efetuou-se no plano psicológico, utilizando, entre outros recursos, a conversão do negro ao cristianismo. A evangelização prestou grandes serviços à colonização. Em vez de formar personalidades africanas livres, independentes, capazes de conceber uma nova ordem para a África, ela contribuiu eficazmente para destruir seus valores espirituais e culturais autênticos, com o pretexto de que eram pagãos. A sabedoria dos ancestrais foi considerada sinal de paganismo e primitividade. Os missionários executaram verdadeira caça aos feiticeiros, aos bruxos e aos artistas. Muitos objetos de arte e da cultura material foram confiscados pela força. Grande parte deles foi queimada, outra contribuiu para formar e enriquecer os grandes museus metropolitanos, como o Musée de l’Homme, de Paris; o British Museum, de Londres; o Musée Royal de Afrique Central, de Tervuren, Bélgica, etc. Lá, de onde foi arrancada a estátua de madeira de uma divindade africana, de um ancestral, de um herói ou de um rei, puseram uma madona ou um santo de argila ou de bronze³³⁵.

Após o refrão/coro se repetir algumas vezes percebe-se o *fade out* que conduz a canção para seu final. Percebo que as temáticas trazidas por Geraldo nessa canção conduzem a análise para encruzilhadas, no sentido de ampliar as possibilidades de caminhos, dos quais é possível aprofundar nos debates que emergiram a partir dela. Alguns desses assuntos foi possível debater diante as conexões com a canção, porém grande parte deles estão sendo debatidos em outras áreas de conhecimento ligadas às Humanidades.

Por outro lado, acredito que a musicologia, por ser uma disciplina interdisciplinar pode abarcar até certo ponto essas questões mesmo que não seja possível adentrar nas profundezas

³³⁴ MUNANGA, Kabengele (2009) p. 40

³³⁵ *ibidem* p. 38

desses debates na presente dissertação. Dessa forma, trago a citação de William (2019) como síntese das reflexões levantadas na análise dessa canção:

Com isso, todos os símbolos dessa tradição [afro-diaspórica] foram depreciados, da mesma forma que se deprecia até hoje todo trabalho negro (basta lembrar certas expressões, como “coisa de preto”, “serviço de preto”, “negócio com preto é um preto negócio” etc.). Apesar disso, turistas assistem a shows de capoeira e dança afro, apreciam a beleza de colares e tecidos africanos, visitam terreiros e querem saber seus orixás, desfilam nas escolas de samba e afoxés. A questão é que quando tudo isso gera dinheiro, nem sempre é revertido para as demandas das populações negra ou indígena. Em muitos países, inclusive no Brasil, a apropriação cultural sustenta uma indústria lucrativa que quase sempre funciona sem a devida autorização dos integrantes da cultura usurpada, que muitas vezes desconhecem o processo de exploração a que são submetidos. É na desigualdade e no racismo, que estruturam determinadas sociedades, que reside o problema da apropriação. Não há valorização nem respeito por culturas inferiorizadas.³³⁶

³³⁶ WILLIAM, RODNEY (2019) p. 40

5 Considerações Finais

Era uma tarde tipicamente quente na cidade de Bauru, interior de São Paulo, quando estava folheando jornais do *OESP* da década de 1980 no Núcleo de Pesquisa em História na antiga USC em busca de matérias sobre o samba paulista para uma pesquisa que realizava, me deparei pela primeira vez com o nome Geraldo Filme. Naquele momento algo que não sei explicar me chamou muita atenção neste nome e lembro que ao chegar em casa comecei a procurar mais informações sobre ele. Naquele momento não se passava em minha cabeça as encruzilhadas que iriam se abrir na minha vida.

Eram pouquíssimas informações disponíveis nas redes e isso me instigou a entender os possíveis motivos desse silenciamento. A partir desse momento garimpei as jazidas da internet até encontrar a tese de Azevedo (2006) sobre a memória musical de Geraldo Filme. Ela me mostrou inúmeros possíveis porquês de Geraldo me chamar a atenção e porque ele é essa figura “desconhecidamente” conhecida. Ainda fico incomodada com a pouca informação documental formal que temos disponível, mas entendo os motivos para tal³³⁷. Procurei realçar a importância desse cancionista na história do samba em São Paulo, nas histórias das músicas populares brasileiras e na própria história da cidade da garoa.

Durante sua trajetória de vida, a partir dos fragmentos disponíveis, notei que Geraldo não falava muito sobre sua dificuldade de ser escutado, mas fazia questão de ser escutado e falar sobre localidades dos quais as vozes afro paulistanas estavam presentes em sua época. São essas vozes que, de uma forma ou outra, reverberam as canções de Geraldo, seja pela indignação que sentimos de viver numa sociedade permeada pelo racismo estrutural, seja pelo orgulho que sentimos por reconhecer nossa negritude em nossas percepções particulares.

O cenário de nossa história, São Paulo, passou por incontáveis mudanças, da paisagem sonora à população mais visível em determinadas localidades. As relações de Geraldo foram circundadas por amizade, parcerias e pluralidade. Quis mostrar as ditas contrações do discurso e das ações de Geraldo de forma que ressaltasse sua potência artística.

Mergulhar nas canções de Geraldo nesse percurso foi uma experiência que ultrapassa o campo puramente intelectual, transbordou no emocional e transpassou o somente acadêmico.

³³⁷ QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. *Revisita da Abem, Londrina*, v. 39, n. 25, p. 132-159, jun. 2017.

Por outro lado, compreendo a necessidade de aterrissar para tecer considerações sobre as análises. Procurei nas três canções escolhidas a possibilidade de serem fontes históricas e nesse processo percebi que elas podem ser sim fontes históricas, mas eu as vejo mais como uma janela lateral que nos permite imergir em perspectivas históricas diversas.

Isso porque a fonte por si só não nos fala. São necessário instrumentos de análises para nos conduzir pelas encruzilhadas do passado. Dessa forma, seguindo a direção sul do decolonialismo é possível interligarmos perspectivas históricas que estão fora dos livros oficiais da história de São Paulo, e conseqüentemente, das músicas populares brasileiras, com as canções de Geraldo. Nesse sentido reconheço minha limitação pelo contexto pandêmico de buscar fontes orais por meio de entrevista, mesmo assim trouxe entrevistas cedidas a Prado (2013) Azevedo (2006) e Von Simson (1981).

Vimos na canção Garoto de Pobre cenários oriundos da educação, das vulnerabilidades sociais enfrentadas pela população negra, das escolas de samba enquanto território de acolhimento, coletivo e resistência. Na canção “São Paulo, Menino Grande” podemos contrapor a história oficial da cidade com uma perspectiva que sentiu pela pele os processos de urbanização, assim como podemos refletir sobre a invisibilização de corpos pretos do centro da cidade. A última canção nos apresenta situações de racismo estrutural e apropriação cultural, ao mesmo tempo que elas nos auxiliam a pensar sobre nossas relações e micro ações racistas, e sobre as estratégias de refinadas de resistência que a população afro-diaspórica criou durante os séculos.

Essas conexões foram possíveis de serem feitas por utilizar a semiótica da canção como ferramenta analítica. Esse método viabiliza o estudo de músicas que são desconsideradas por outros métodos, ainda mais a de Geraldo por estar permeada por estereótipos. Como a questão de ser um samba paulista e por não ser uma música nos moldes da indústria fonográfica do grande público. Analisando as canções percebo algumas contradições nesses estereótipos, pois pude observar as influências desse molde fonográfico a partir dos arranjos escritos por Carlinhos Vergueio e Aluizio Falcão com auxílio de Geraldo, que traz outros ares pra canção que tem a presença da característica do cancionista de entoar suas canções com uma voz grave, intimista e melancólica.

Apesar de não analisar todas as canções autorais de Geraldo presente em seu LP, eu disponibilizei todas as transcrições no final dessa dissertação como forma de documentar na

forma da escrita suas músicas. Para que seja possível viabilizar o conhecimento das canções no meio da musicologia, e porque não, em outros meios.

Classificar as canções de Geraldo é uma tarefa complexa e suscetível a mudanças, entretanto posso sugerir que as suas canções falam sobre experiências reais vividas por inúmeros afro-paulistas, por isso tem um teor político³³⁸. Ela fala sobre celebrar a vida e exaltar a negritude. Ela aproxima quem escuta a paisagem urbana Paulista, criando em seu imaginário localidades referenciadas por Geraldo, como a Barra Funda, Bixiga e Largo da Banana. Portanto suas canções valorizam a negritude sem romantizar os desafios vividos para a população preta paulista ou se deixar abalar e exaltam pontos importantes para história afro-paulistana.

³³⁸ AZEVEDO, Amailton 2016 p. 89

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Silvio Luiz de. O que é racismo estrutural? Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.

APPADURAI, Arjun. “The Production of Locality”. In *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Pp. 178-99, 1996.

APPIAH, Kwame Anthony. Na casa de meu pai. A África na filosofia da cultura. Tradução Vera Ribeiro, 1ª edição. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p. 299.

AZEVEDO, Amailton Magno. A Memória Musical de Geraldo Filme: Os sambas e as micro-áfricas em São Paulo. 2006. 242 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006

AZEVEDO, Amailton Magno. Sambas, quintais e arranha-céu: as micro-áfricas em São Paulo, 2016

BARRONETTI, Bruno Sanches. Transformações na Avenida: história das escolas de samba da cidade de São Paulo 1968-1996. São Paulo: Liberars, 2015. 305 p.

BENTO, Maria Aparecida da Silva. Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público. 2002. 176 f. Tese (Doutorado) - Curso de Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 1, n. 31, p. 15-24, jan/abr 2016.

BLACKING, John. Music, culture, and experience. In: *Music, culture & experience – selected papers of John Blacking*; edited and with an introduction by Reginald Byron; with a foreword by Bruno Nettl. Chicago and London: University of Chicago Press, 1995. p. 223-242.

BRITTO, Iêda Marques. Samba na cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural. 1986. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), São Paulo, 1986.

CAMPBELL, Don. *The Mozart Effect: tapping the power of music to heal the body, strengthen the mind, and unlock the creative spirit*. New York: Avon Books, 1997.

CARDOSO, Cláudia Pons. Outras falas: feminismos na perspectiva de mulheres negras brasileiras. Tese (doutorado) –Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas –Bahia: Salvador, 2012.

CARETTA, Álvaro Antônio. A Canção Popular na Cidade de São Paulo na Década de 30. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, Natal, v. 2, n. 1, p. 90-110, jul-dez de 2012

CARMO, Jonatha Maximiniano do. A trágica e ambígua racialização do discurso musicológico brasileiro. 2014. 142 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música e Cultura, Ufmg, Belo Horizonte, 2014.

CASTAGNA, Paulo. A Musicologia Enquanto Método Científico. *Revista do Conservatório de Música de Ufpel*, Pelotas, n. 1, p. 7-31, nov. 2008, p. 11-12

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre a Negritude: Miami 1987*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010. 120 p.

COELHO, Márcio Luiz Gusmão. Frevo-enredo: de como o samba-enredo tende a se tornar marchinha de carnaval. *Estudos Semióticos*, São Paulo, v. 1, n. 5, p. 35-42, jun. 2009. Semestral.

CONTI, Lígia Nassif. (2015), *A memória do samba na capital do trabalho: Os sambistas paulistanos e a construção de uma singularidade para o samba de São Paulo (1968-1991)*. Tese (doutorado), PPGHS, FFLCH, USP.

CUÍCA, Osvaldinho da; DOMINGUES, André. *Os batuqueiros da Paulicéia*. São Paulo: Barcarolla, 2009.

DEL PRIORE, Mary. *Histórias e conversas de mulher*. São Paulo: Planeta, 2013.

DIAS, Fernanda Freitas. DA PROIBIÇÃO AO "RESGATE": a cidade de Pirapora do Bom Jesus e os sambas de bumbo paulistas. *Histórica: Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo*, São Paulo, v. 1, n. 40, p. 1-9, fev 2010.

EWELL, Philip A.. Music Theory and the White Racial Frame. *Music Theory Online*, [S.L.], v. 26, n. 2, p. 1-29, jun. 2020. Society for Music Theory. <http://dx.doi.org/10.30535/mto.26.2.4>.

FERREIRA, Albilio (org). *Tebas: um negro arquiteto na São Paulo escravocrata*. São Paulo: Idea, 2018. 128 p.

GOHN, Maria da Glória. Teoria dos movimentos sociais paradigmas Clássicos e contemporâneos. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

GOMES, Daiane Daine de Oliveira et al. MULHERES NEGRAS, RACISMO ESTRUTURAL E RESISTÊNCIAS. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORAS/ES EM SERVIÇO SOCIAL, 16., 2018, Vitória. Anais do 16º Encontro Nacional de Pesquisadores em Serviço Social. Vitória: Ufes, 2018. p. 1-19.

GONÇALVES, Thiago Rodrigues. O lugar-samba no Bixiga: memória e identidade. 2014. 142 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Geografia, Instituto de Geociências e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2014

GUERRINI JR., Irineu. Rádio de elite: o papel da Rádio Gazeta no cenário sociocultural de São Paulo nos anos quarenta e cinquenta. Projeto de Pesquisa Docente não publicado. São Paulo, Faculdade de Comunicação Cásper Líbero/ Centro Interdisciplinar de Pesquisa, 2005.

HALL, Stuart. Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. In: HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais, p. 101-131. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOBSBAWM, E.; RANGER, T. A Invenção das Tradições. 2ed., São Paulo: Paz e Terra S.A, 1997.

IANNI, Octavio. O samba de terreiro. In: Uma cidade antiga. Campinas: Ed. da Unicamp; São Paulo: Museu Paulista da USP, 1988.

JENKINS, Keith. A História Repensada. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2004.

KILOMBA, Grada. Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019

LEWIS, George E. (2002). Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives. Black Music Research Journal, 22, 215–246. <https://doi.org/10.2307/1519950>

LIMA, M. Érica de O. Indústria cultural, música-mercadoria e fonografia no Brasil. Culturas Midiáticas, [S. l.], v. 4, n. 1, 2011

LOCKE, R. P. Musicologia e/como preocupação social... Per Musi. Belo Horizonte, n.32, 2015, p.8-52.

MACHADO, Regina. Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro. 2012. 192 f. Tese (Doutorado) - Curso de Semiótica e Linguística Geral, Linguística da Ffch, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MANZATTI, Marcelo Simon. Samba Paulista, do centro cafeeiro à periferia do centro: estudo sobre o Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista, 2005. Dissertação (mestrado)– Departamento de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

MORAES, José Geraldo Vinci de. MetrÓpole em sinfonia - História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

MORAÑA, Mabel; DUSSEL, Enrique; JÁUREGUI, Carlos (Eds.). Coloniality at large: la-tin american and poscolonial debate. Durhan; London: Duke University Press, 2008.

MUNANGA, Kabengele. Negritude: usos e sentidos. 4. ed. Belo Horizonte: Auntêntica, 2009.

NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, nº 39, p.167-189. 2000

NETO, LIRA. Uma história do samba: As origens. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

OLIVEIRA SOBRINHO, Afonso Soares de São Paulo e a Ideologia Higienista entre os séculos XIX e XX: a utopia da civilidade. Sociologias [online]. 2013, v. 15, n. 32 [Acessado 4 Outubro 2021], pp. 210-235. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1517-45222013000100009>>.

PAIXÃO, Marcelo; GOMES, Flávio. Histórias das diferenças e das desigualdades revisitadas: Notas sobre gênero, escravidão, raça e pós-emancipação. Estudos Feministas. Florianópolis, p. 949-964, setembro-dezembro, 2008. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24327811>. Acesso em: 05 jul 2022 p. 951

PRADO, Bruna Queiroz. A passagem de Geraldo Filme pelo ‘samba paulista’: narrativas de palavras e músicas. 2013. 248 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropologia Social, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. In: Revista da ABEM, Londrina, v.25, n.39, 132-159, jul.-dez. 2017. Disponível em:

(<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/articloe/view/726501>). Acesso em: 14 mai 2021

REIS, Maurício de Novais; ANDRADE, Marcilea Freitas Ferraz de. O pensamento decolonial: análise, desafios e perspectivas. *Revista Espaço Acadêmico*, Maringá, n. 202, p. 1-11, mar. 2018. Mensal.

SAMPAIO, Américo. A geografia da desigualdade na cidade de São Paulo. *Rev. Parlamento e Sociedade*, São Paulo, v. 10, n. 6, p. 61-76, jan/jun 2018.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Editora UFRJ, 2001

SEGRETO, Marcelo. *A canção e a oralização: sílaba, palavra e frase*. 2019. 433 f. Tese (Doutorado) - Curso de Semiótica e Linguística Geral, Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SILVA, Marcos Virgílio da. *A cidade de São Paulo de acordo com Robert Moses e Geraldo Filme*. In: Congresso da Associação de Estudos Latino-Americanos, Barcelona, 2018.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. *Samba e Identidade Nacional: das origens à Era Vargas*. São Paulo: Fundação Editora do Unesp, 2012

SIQUEIRA, R. M. O Largo da Banana e a presença negra em São Paulo. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, [S. l.], v. 28, p. 1-33, 2020. DOI: 10.1590/1982-02672020v28d1e9. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/156053>. Acesso em: 18 jul. 2021.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Salvador: Imago Editora, 2002.

TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

_____. *Estimar canções: estimativas íntimas na formação do sentido*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2016

_____. *O cancionista: composição de canções no Brasil* São Paulo: Edusp, 2002.

- TOLEDO, Luiz Henrique de. Geraldo Filme: um sambista na terra do trabalho. 2012, mimeo.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e .:musicologias::. Música em Perspectiva, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 14-42, mar. 2008.
- TREVISAN, Ivan Rodrigues. Para Além da Invenção: uma crítica ao conceito hobsbawmiano de tradição. In: GUILHERME, Willian Douglas. História e as Práticas de Presentificação e Representação do Passado. Ponta Grossa: Editora Atena, 2020. p. 136-204.
- VICENTE, E.; DE MARCHI, L. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. Música Popular em Revista, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, jul.-dez. 2014.
- VICENTE, Eduardo. Música e disco no Brasil: a trajetória do grupo eldorado. Revista Eca: comunicação & educação, São Paulo, v. 1, n. XVI, p. 57-65, jan/jun 2011. Semestral.
- _____. Segmento e Consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999 ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 103-121, jan.-jun. 2008
- WARNER, Michael. Públicos e Contrapúblicos. Periódico Permanente, [s. l], v. 6, n. 1, p. 1-17, fev. 2016.
- WILLIAM, Rodney. Apropriação Cultural. São Paulo: Pólen, 2019
- WISNIK, José Miguel. Sem receita: ensaios e canções. [S.l: s.n.], (2004)

Anexo I:

Garoto de pobre

Geraldo Filme

$\text{♩} = 80$

C⁶⁽⁹⁾ Dm⁷ G⁷ C⁶⁽⁹⁾ Dm⁷ G⁷ C⁶⁽⁹⁾ G⁷sus⁴ C⁶⁽⁹⁾

Ga-ro-to de po-bre só po-de'es-tu-dar

8 G⁷sus⁴ C⁶⁽⁹⁾ Em⁷ A^{7(♭9)} Dm⁷

em es-co-la de sam - ba ou fi-car pe- las__ ru-as__ jo-ga-do-ao léu__

14 A^{7(♭9)} Dm⁷ G⁷

im - plo- ran - do'a bon- da - de__ dos ho - mens a - guar- dan

19 Dm⁷ G⁷ C⁶⁽⁹⁾ B^{♭7} A⁷

- do a jus-ti - ça dos céu__ seu lá - pis é su-a ba- que - ta que ba

25 Dm⁷ Fm⁶ G⁷sus⁴ C⁶⁽⁹⁾

-te'em seu tam-bo- rim__ nin- guém o-lha'pra es - se coi ta - do se-nhor qual se-

29 G⁷ C⁶⁽⁹⁾ G⁷ C⁶⁽⁹⁾ Dm⁷ Cmaj⁷ C⁶⁽⁹⁾

rá o seu fim__ na'es co - la de sam-ba__ da vi - da__ é'on- de

36 Dm⁷ Cmaj⁷ C⁶⁽⁹⁾ Dm⁷

__ e-le vai__ es - tu- dar__ en- sai - a__ o'a-no in- tei - ro__ tem

44 G⁷ C⁶⁽⁹⁾

__ pro-vas no car - na- val__ e-le des-ce dos mor - ros e-le vem das vi

49 G⁷ C⁶⁽⁹⁾

- las'e che-ga na ci- da - de a - le-gra'os tu- ris - tas re-ce be'os a- plau

2

53 $C^{7(9)}$ F^6 Fm^7

- sos da so-ci-e-da - de__ se cri-ar no-vos pas - sos cri-ar no-vas gin-

57 Bb^7 Em^7 Am^6

- gas'ou com-por um sam - ba es - tá a-pro-va - do re-ce-be'o ga-ro -

61 D^7 G^7 Dm^7

- to di-plo-ma de bam - ba na es-co-la de sam - ba'a - pren-de'a rir

65 G^7 Em^{7b5} A^7 Dm^7

a-pren-de'a so-frer a-pren-de'a sam-bar mas não sa-be ler__ dou-tor__ seu des

69 1. G^7 $C^{6(9)}$ 2. G^7 $C^{6(9)}$

ti-no qual se rá?__ Ga-ro-to de ti-no qual se-rá__ na es-co-la de sam

75 Dm^7 G^7 Em^{7b5}

- ba'a - pren - de'a rir a-pren-de'a so- frer__ a-pren-de'a sam-bar

78 A^7 Dm^7 G^7 $C^{6(9)}$

mas não sa-be ler__ dou - tor__ seu des - ti- no qual se- rá__

Geraldo Filme – *Garoto de Pobre*

Garoto de Pobre, só pode estudar em escola de samba
 Ou ficar 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?

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
 Alegria os turistas recebe os aplausos da sociedade

Se criar novos passos, criar nova ginga ou compor um samba
Está aprovado, recebe o garoto o diploma de bamba

Na escola de samba aprende a rir aprende a sofrer, aprende a sambar
Mas não sabe ler, doutor, qual o seu destino será?

Anexo II:

São Paulo, Menino Grande

Geraldo Filme

♩ = 90

(cavaquinho) São Pau

10 - lo me-ni - no gran - de cres- ceu_ não po-de mais pa-rar_ no Pá

18 tio do_co-lé - gio que'e-le viu_ nas-cer. um ve - lho i - pê_ pa-re

24 - ce cho-rar não ve - jo a su - a mãe pre - ta na ru - a_

31 com seu_ pre-gão ca-fe - zi-nho_ quen-ti - nho se- nhor_ pi-po

38 - ca_pa- mo - nha e'quen- tão_ lem- brar_ dei-xa-me lem- brar_

45 la la iá la lai á lai á_ (cavaquinho)

54 A- go - ra que o_ me-ni - no cres- ceu per- deu

2

62 A⁷ D⁶ D/F[#] D^o

— su-a sim- pli - ci- da - de_ não_ quer mais_ o seu a- mor_ per- fei

68 Em⁷ A⁷ D⁶ A⁷ D⁶

- to_ um cra - vo ver-me-lho seu a- mi - go do_ pei - to São Pau

75 B⁷ Em⁷ F^{#7} B⁷ Em⁷

lo_ de'An- chie - ta_ e' de Jo - ão_ Ra- ma - lho on-de

83 A⁷ F^{#m7} Bm⁷ B⁷ Gm⁷ A⁷ Dm⁷

es - tão seus boê - mi- os, su- a_ ga- ro - a_ ca- dê_ seu_ or- va - lho

89 A⁷ Dm⁷ A⁷/C[#] Dm⁷ Dm⁷/C E⁷/G[#] A⁷ Dm⁷

Lem- brar_ _ _ _ _ dei- xa- me lem- brar_ _ _ _ _ la la iá la lai à lai - à_ _ _

97 A⁷ Dm⁷ A⁷/C[#] Dm⁷ Dm⁷/C E⁷/G[#] A⁷ Dm⁷ A⁷

(cavaquinho) Lem- brar

Geraldo Filme – São Paulo, Menino Grande

São Paulo, menino grande
 Cresceu não pode mais parar
 E o pátio do colégio quem lhe viu nascer
 Um velho ipê parece chorar
 Não vejo a sua mãe preta
 Na rua com seu pregão
 Cafezinhoquentinho, sinhô,
 Pipoca, pamonha e quentão.
 Lembrar, deixa-me lembrar, laiarálalaiáiaí

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

Anexo III:

Vá cuidar da sua vida

Geraldo Filme

♩ = 90

7

13

Vá cui dar de su - a vi - da diz o di-to po-pu-lar

18

quem cui - da da vi-da a - lhe-ia da sua não po-de cui- dar e Vá cui

23

dar de su - a vi - da diz o di-to po - pu-lar quem cui - da da vi-da a-

28

lhei-a da sua não po-de cui- dar cri-o - lo can-tan-do sam - ba

34

e-ra coi-sa fe - ia es-se ne-gô é va - ga- bun-do jo-ga e-le na ca-deia e ho-je o

39

bran-co es tá no sam-ba que-ro ver co-mo é que fi - ca to-domun-do ba - te pal

44

- mas quan-do e-le to - ca cui - ca e vá cui-dar de su - a vi - da diz o

49

di-to po - pu-lar quem cui - da da vi-da a - lhe-ia da sua não po-de cui- dar

— e vá cui-dar de sua vi - da diz o di-to po-ou-lar quem cui - da da vi-da a-

2

55 Em⁷ A⁷ D⁶
 - lhe-ia da sua não po-de cui-dar Ne-gô jo-gan-do per-na

59 G⁶ A⁷ F^{#m7} Bm⁷ Em⁷
 - da mes-mo jo-gan-do ras-tei-ra to-domun-do con-de-na-va uma sim

64 A⁷ D⁶ Em⁷ A⁷
 ples brin-ca-de-i-ra e'o ne-gro dei-xou de tu-do a-cre-di-tou na bes-tei

69 D⁶ D⁷ G⁶ A⁷ D⁶
 -ra ho-je só tem gen-te bran-ea'na es-co-la de ca-po-ei-ra e'vá cui-dar

74 Em⁷ A⁷ D⁶
 de su-a vi-da diz o di-to po-pu-lar quem cui-da da vi-da a-

79 Em⁷ A⁷ D⁶ Em⁷
 lhe-ia da sua não po-de cui-dar e vá cui-dar de sua vi-da diz o

84 A⁷ D⁶ Em⁷ A⁷
 di-to po-pu-lar quem cui-da da vi-da a-lhe-ia da sua não po-de cui-dar

89 D⁶ G⁶ A⁷ F^{#m7}
 Ne-gô fa-la-va de'Um-ban-da bran-co fi-ca-va'ca-brei-ro "fi-ca

94 Bm⁷ Em⁷ A⁷ D⁶
 lon-ge des-se ne-gô es-se ne-gô é'fei-ti-cei-ro ho-je ne-gô vai a mis

99 Em⁷ A⁷ D⁶ D⁷ G⁶
 sa e che-ga sem-pre pri-me-i-ro o bran-co vai pra ma-cum-ba e já é ba-bá

104 A⁷ D⁶ Em⁷ A⁷ D⁶
 de-ter-rei-ro e'vá cui-dar de su-a vi-da diz o di-to po-pu-lar quem cui

110 - da da vi-da a - lhe-ia da sua não po-de cui- dar e'vá cui-dar de su - a vi

115 - da, diz o di - to po - pu-lar quem cui - da da vi-da a -

119 lhe - ia da sua não po - de cui - dar quem cui -

Geraldo Filme – *Vá cuidar de sua vida*

(coro)

Vá cuidar de sua vida, diz o dito popular

Quem cuida da vida alheia da sua não pode cuidar

Crioulo cantando samba era coisa feia
Esse negro é vagabundo, joga ele na cadeia
Hoje o branco está no samba, quero ver como é que fica
Todo mundo bate palmas quando ele toca a cuíca

(coro)

Negro jogando pernada, 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

(coro)

Negro falava de umbanda, branco ficava cabreiro
Fica longe desse nego, esse nego é feiticeiro
Hoje negro vai à missa e chega sempre primeiro
O branco vai pra macumba e já é babá de terreiro

(coro)

Anexo IV:

Tradição

♩ = 90

Geraldo Filme

E⁶

Quem nun-ca viu o sam-ba a - ma-nhe - cer

9 **B⁷** **E⁶** **E⁷** **A**

vai no Bi-xi - ga pra ver

15 **E⁶**

vai no Bi-xi - ga pra ver o sam - ba não le-van

15 **E⁶**

ta mais po-ei - ra

21 **B⁷** **E⁶**

as-fal - to ho - je co briu

21 **B⁷** **E⁶**

o nos-so chão

21 **B⁷** **E⁶**

lem- bran - ça eu te-nho da Sa-ra-cu - ra

27 **E⁷** **A** **E/G[#]** **F^{#m}**

sau- da - de te-nho do nos

27 **E⁷** **A** **E/G[#]** **F^{#m}**

- so - cor- dão

34 **A** **E⁶**

Bi-xi - ga ho je'é só

34 **A** **E⁶**

ar-ra-nha- céu

40 **B⁷** **E⁶** **B⁷** **E⁶**

e ã

40 **B⁷** **E⁶** **B⁷** **E⁶**

o se_vê ma - is a luz da lu-a

47 **B⁷** **E⁶** **B⁷** **E⁶**

mas o Vai- Vai es-tá fir-me no pe-da

47 **B⁷** **E⁶** **B⁷** **E⁶**

ço

47 **B⁷** **E⁶** **B⁷** **E⁶**

é tra - di - ção

47 **B⁷** **E⁶** **B⁷** **E⁶**

e o sam-ba con-ti - nu - a

47 **B⁷** **E⁶** **B⁷** **E⁶**

é tra - di - ção e o

47 **B⁷** **E⁶** **B⁷** **E⁶**

sam-ba con-ti - nu - a

47 **B⁷** **E⁶** **B⁷** **E⁶**

é tra - di - ção e o sam-ba con-ti - nu - a

Anexo V:

Mulher de Malandro

Geraldo Filme

♩ = 90

F Fm Em A⁷

6 Dm G⁷ Gm⁷ C⁷ G⁷ C⁶

12 — C⁶ Am⁷ Dm⁷ G⁷ Dm⁷

Meu bem_ eu vou m'em-bo - ra não fi - que tris - te mu-lher de ma

18 G⁷ C⁶ A⁷ G⁷ C⁶ Am⁷ Dm⁷

lan - dro_ não cho - ra meu bem_ eu vou m'em bo - ra

24 G⁷ Dm⁷ G⁷ C⁶ G⁷

não fi - que tris - te mu-lher de ma-lan-dro_ não cho - ra eu fiz_ de tu

29 C⁶ G⁷ Dm⁷ G⁷

do pa-ra ser bom o - pe-rá - rio vei- o'a_ cri-se fi-nan- cei - ra eu per

34 C⁶ G⁷ C⁶ G⁷

di o meu tra- ba - lho vou com o sol_ vol-to com a luz_ da lu - a ó meu

40 Dm⁷ G⁷ C⁶ G⁷ C⁶

bem não fi-que tris - te di-nhei-ro se ga-nha na ru - a meu bem

46 Am⁷ Dm⁷ G⁷ Dm⁷ G⁷

eu vou m'em-bo - ra não fi - que tris - te mu-lher de ma-lan-dro-não cho

109 C⁶ Am⁷ Dm⁷ G⁷ Dm⁷ 3



— eu vou m'em-bo - ra não fi - que tris - te mu-lher de ma

114 G⁷ C⁶ A⁷ G⁷ C⁶ Am⁷ Dm⁷



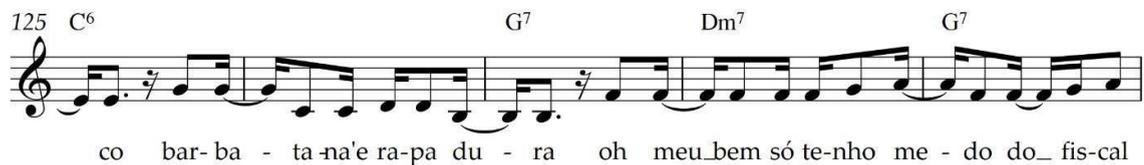
lan - dro - não cho - ra meu bem - eu vou m'em-bo - ra

120 G⁷ Dm⁷ G⁷ C⁶ G⁷



não fi que tris - te mu-lher de ma - lan - dro - não cho - ra vou ven - der ba - la de cô

125 C⁶ G⁷ Dm⁷ G⁷



co bar - ba - ta - na'e ra - pa du - ra oh meu bem só te - nho me - do do - fis - cal

130 C⁶ G⁷ C⁶



da pre - fei - tu - ra pra'ar - ru - mar al - gum di - nhei - ro ga - ran - tir nos - sa - gor - du

135 G⁷ Dm⁷ G⁷ Gm⁷



- ra vou em ve - ló - rio - de ri - co vou cho - rar - na se - pul - tu - ra

140 C⁷ F Fm Em A⁷



145 Dm G⁷ Gm⁷ C⁷ G⁷ C⁶



2

51 C⁶ A⁷ G⁷ C⁶ Am⁷ Dm⁷ G⁷
 - ra meu bem_ eu vou m'em bo - ra não fi - que tris

57 Dm⁷ G⁷ C⁶ G⁷ C⁶
 - te mu-lher de ma-lan-dro não cho - ra dê um bei-jo nos ne-gri - nhos vou ga

62 G⁷ Dm⁷ G⁷
 nhar o nos-so pão_ car-re-gar al-gu-mas ma - las lá_ na por - ta da_ es-ta

67 C⁶ G⁷ C⁶ G⁷
 ção en-gra-xar sa-pa to e bo - ta car-re-gar ces-to na fei - ra a - lu-

72 Dm⁷ G⁷ C⁶ G⁷ C⁶
 gar u - ma_ ca - sa - ca ser gar-çom de ga - fi - ei - ra meu bem__

78 Am⁷ Dm⁷ G⁷ Dm⁷ G⁷
 eu vou m'em-bo - ra não fi que tris - te mu-lher de ma-lan-dro-não cho

83 C⁶ A⁷ G⁷ C⁶ Am⁷ Dm⁷ G⁷
 - ra meu bem_ eu vou m'em-bo - ra não fi que tris

89 Dm⁷ G⁷ C⁶ G⁷ C⁶
 - te mu-lher de ma-lan-dro não cho - ra ho-je vou jo-gar_ no bi - cho mi-nha

94 G⁷ Dm⁷ G⁷
 ju - ra que - bra - rei_ que-ro ver se au - men- to'um pou-co__ so- bre'aqui

98 C⁶ G⁷ C⁶
 - lo que'eu ga- nhei_ oh meubem não te - nha me - do pois o jo-go não da na

103 G⁷ Dm⁷ G⁷ C⁶ G⁷
 - da pa-ra tu-do tem um jei - to'a po-lí - cia é ca-ma-ra - da meu bem

Anexo VI:

Eu vou pra lá

Geraldo Filme

♩ = 45 Gmaj7 A7/G F#m7 B7(b9/b13) Em7(9) A7sus4(9) D6(9) A7sus4(9) D6(9) B7(b9/b13)

9 Em7(9) A7sus4(9) A7(13/b9) D6(9) A7sus4 D6

16 B7(b9) Em7 A7 D6

22 A7 D6 B7(b9) Em7

27 A7sus4 A7 D6 A7 B7(b9) D6

32 Em7 Gmaj7 A7/G F#m7 B7(b9) Em7 A7 D6

38 A7sus4 D6 B7(b9) Em7 A7

45 D6 A7 D6 B7(b9) Em7 A7

52 D6 A7 D6

56 B7(b9) Em7 A7sus4 A7 B7(b9)

Eu vou pra lá eu vou pra lá
 lá ai co-mo'êbom Pau-lis-ta-no pra gen-te sam bar Eu vou pra lá
 eu vou pra lá ai co-mo'êbom Pau-lis-ta-no pra gen-te sam bar mi nha'es
 - co-la'é 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 fi-lho de sam-bis - ta e por
 is-so vi-vo'as- sim sem-pre can-tan-do meu sam - ba ba - ten-domeu tam-bo- rim
 Eu vou pra lá eu vou pra lá ai co-mo'êbom Pau-lis-ta no pra gen-te sam
 bar Eu vou pra lá eu vou pra lá ai co-mo'êbom Pau-lis
 ta - no pra gen-te sam-bar Um sam - bis - ta de ver - da - de faz sam-ba'e não
 pen-sa'em con- quis - ta sou nas - ci-do num ter- rei - ro em São João da Bo-a Vis

2

61 D⁶ A⁷ D⁶ Em⁷

- ta Na ho - ra em que'eunas-ci___ ma- mãe_me jo-gou na pis - ta se ca

66 Gmaj⁷ A⁷/G F^{#m}⁷ B⁷(b⁹) Em⁷ A⁷ D⁶ A⁷sus⁴ D⁶

ir dei-ta - doé pa - dre ca-iu de pé___ é___sam- bis - ta Eu_vou pra lá

72 B⁷(b⁹) Em⁷ A⁷ D⁶ A⁷

eu_vou pra lá ai___co-mo'ébom Pau-lis-ta-no pra gen-te sam bar Eu_vou pra

79 D⁶ B⁷(b⁹) Em⁷ A⁷ D⁶

lá eu vou pra lá ai___co-mo'ébom Pau-lis-ta-no pra gen-te sam bar Con-vi

86 A⁷ D⁶ B⁷(b⁹) Em⁷

- dei a mi-nha ne - ga só não_vem'é por-que não quer___ eu não

90 A⁷sus⁴ A⁷ D⁶ A⁷

___tro co um bom sam - ba pe-lo'a mor de uma mu-lher a ne - ga fi-cou zan-ga

95 B⁷(b⁹) D⁶ Em⁷ Gmaj⁷ A⁷/G F^{#m}⁷ B⁷(b⁹)

- da qua-se que o pau-co- meu___ eu brin-co com to-do mun- do___ no fim do pa-go

100 Em⁷ A⁷ D⁶ A⁷sus⁴ D⁶ B⁷(b⁹) Em⁷

de seu ne-go é só teu Eu vou pra lá eu_vou pra lá ai___co-mo'é

107 A⁷ D⁶ A⁷ D⁶ B⁷(b⁹)

bom Pau-lis - ta-no pra gen-te sam bar Eu_vou pra lá eu vou pra

113 Em⁷ A⁷ D⁶ A⁷

lá ai___co-mo'ébom Pau-lis - ta-no pra gen-te sam bar

Anexo VII:

Silêncio no Bexiga

Geraldo Filme

♩ = 90

F⁶

Si- lên - cio o sam

12

bis-ta'es-tá dor- min - do e-le foi mas'es-tá sor- rin - do a'no - tí- cia

19 F/A Dm⁷ Gm⁷ D⁷ Gm⁷

—che-gou quan- do— a-ma-nhe- ceu— es- co - las eu pe- ço'o si

26 C⁷ Gm⁷ C⁷

lên- cio de'um mi- nu - to—

o Bi- xi- ga'es- tá de lu - to o'a- pi

33 Gm⁷ C⁷ F⁶ C⁷ F⁷ Bb⁶

- to de Pa- to N'Á- gua'e- mu- de- ceu— Si- lên - par tiu—

40 Gm⁷ C⁷ F⁶

não tem pla- ca de bron- ze não fi- ca na'his- tó - ria— sam- bis - ta de ru

45 C⁷ Gm⁷ C⁷ F⁶

- a mor re sem gló- ria de- pois de tan- ta'a- le- gri - a que'e- le nos deu—

51 F⁷ Bb⁶ Gm⁷ C⁷ F⁶

as- sim— um fa- to- re- pe - te de no - vo— sam- bis- ta de ru

59 C⁷ Gm⁷ C⁷ F⁶

- a'ar- tis- ta do po - vo— que é mais um— que foi sem di- zer a- deus—

2

65 C⁷ F⁶



Si-lên - cio o sam-bis-ta'es-tá dor-min - do e-le

73 F/A Dm⁷ Gm⁷



foi mais foi sor-rin - do a'no - tí-cia che-gou quan-do a-ma-nhe-ceu

79 D⁷ Gm⁷ C⁷ Gm⁷



es-co - las eu pe-ço'o si-lên-cio de'um mi-nu - to o Bi

87 C⁷ Gm⁷ C⁷ F⁶



xi-ga'es-tá de lu - to o'a-pi - to de Pa-to N'Á-gua'e-mu-de-ceu

93 F⁷ Bb⁶ Gm⁷ C⁷ F⁶



par-tiu não tem pla-ca de bron-ze não fi-ca na'his-tó - ria

100 C⁷ Gm⁷



sam-bis - ta de ru - a mor-re sem gló-ria de- pois de tan-ta'a-le-gri

105 C⁷ F⁶ F⁷ Bb⁶ Gm⁷ C⁷ F⁶



- a que'e-le nos deu as- sim um fa - to re - pe - te de no - vo

113 C⁷ Gm⁷



sam-bis-ta de ru - a ar-tís-ta do po - vo que é mais um que foi

119 C⁷ F⁶ C⁷ F⁶



sem di-zer a- deus Si-lên - cio Si-lên - cio

Anexo VIII:

História da Capoeira

♩ = 90

Geraldo Filme

A7sus4 D6 A7sus4 D6 A7sus4
 Oi lá lá____ oi lê lê____meu a-vô me cha-ma-va vem cá meu fi-

6 D6 A7sus4 A7sus4 D6 A7sus4
 lhi-nho a-pren-der ca-po-ei-ra pra'se de-fen-der Oi lá lá____ oi lê lê_

12 D6 A7sus4 D6 A7sus4
 ____meu a-vô me cha-ma-va vem cá meu fi - lhi-nho a-pren-der ca po-ei - ra pra'se de-fen

16 A7sus4 D6 A7sus4 D6
 der meu a - vô pre to'de An-go - la sen-ta - do na sua es-tei - ra con ta

21 F#m7b5 B7 Em7
 - va pra cri-an-ça____ da his-tó-ria____ da ca - po-ei - ra foi brin-que-do de cri-an

26 A7 Em7 A7 D6 Bm7
 - ça ve-io____ lá da su-a ter - ra em de - fe-sa de seu po - vo já vi-rou

31 Em7 A7 D6 A7sus4 A7sus4 D6 D6
 ar - ma_ de guer - ra Oi lá lá____ oi lê lê____meu a-vô me cha

37 A7sus4 D6 A7sus4 D6 A7sus4 D6
 ma-va vem cá meu fi - lhi-nho a-pren-der ca-po-ei-ra pra'se de-fen der Oi lá lá____

43 A7sus4 D6 A7sus4 D6 A7sus4
 oi lê lê____meu a-vô me cha ma-va vem cá meu fi - lhi-nho a-pren-der ca-po-ei-ra pra'se de-fen

48 D6 A7sus4 D6 A7sus4 D6
 der e - le me fa - lou tam- bém____ que'em bus - ca da li-ber- da - de ne-gros

2

53 $F^{\#m7b5}$ B^7 Em^7

se re - fu - gi - a - vam no - qui - lom - bo de - Pal - ma - res quan - do e - les de - fron - ta

Em^7

58 A^7 A^7 D^6 Bm^7

- vam o'o - pres - sor que lhes se gui - a e - ra - per - na - da que voa - va e - ra

63 Em^7 A^7 D^6 **To Coda** C/D D^6 C/D D^6 C/D

- gen - te que ca - i - a *(viola)*

70 D^6 C/D D^6 C/D D^6 C/D D^6

77 C/D D^6 C/D D^6 **D.S. al Coda** A^7sus^4 A^7sus^4 D^6 A^7sus^4

Oi lá lá - oi lê lê

85 D^6 A^7sus^4 D^6 A^7sus^4 D^6

- meu a - vô me cha - ma - va vem cá meu fi - lhi - nho a - pren - der ca - po - ei - ra pra 'se de - fen - der

90 A^7sus^4 D^6 A^7sus^4 D^6 A^7sus^4

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

95 D^6 A^7sus^4 D^6

lhi - nho a - pren - der ca - po - ei - ra pra 'se de - fen - der

Anexo IX:

Vamos balançar

♩ = 110

Geraldo Filme

D⁶ A^{7sus4} D⁶ B^{7(b13)} Em⁷ A^{7sus4} D⁶ A^{7sus4} D⁶ A^{7sus4}
 11 D⁶ B^{7(b13)} Em⁷ A^{7sus4} D⁶ D⁶
 Va-mos ba-lan-çar
 18 E⁷ C^{#7(#9)} F^{#7(#9)} Bm⁷ E⁷
 quem é que não vem é no - va bos - sa'o ba-lan-ço'é gos - to-so não fal -
 23 Amaj⁷ D⁶ E⁷ C^{#7(#9)} F^{#7(#9)}
 te nin-guém Va-mos ba-lan-çar quem é que não vem é no - va bos
 29 Bm⁷ E⁷ Amaj⁷ Am⁷
 - sa'o ba-lan-ço'é gos - to - so não fal - te nin-guém eu sou do
 34 B⁷ Em⁷ A^{7sus4}
 tem-po do sam-ba de bre - que brin- quei mui-to sam-ba de ro-
 38 A⁷ D⁶ F^{#m7}
 - da e' nas ma-dru- ga - das de sam-ba can - ção a - go - ra que a mo - ci -
 42 B⁷ Em⁷ A⁷ D⁶ A^{7sus4}
 da-de lan-çou no - va bos-sa en-trei no ba lan-ço gos-tei do ba lan-ço que ba-lan-ço bom
 47 D⁶ D⁶ E⁷ C^{#7(#9)} F^{#7(#9)}
 va-mos ba-lan-çar quem é que não vem é no - va bos
 53 Bm⁷ E⁷ Amaj⁷ D⁶
 - sa'o ba-lan-ço'é gos - to - so não fal - te nin-guém va-mos ba-lan-çar

2

58 E⁷ C^{#7(♯9)} F^{#7(♯9)}

quem é — que não — vem é no - va bos-

61 Bm⁷ E⁷ Amaj⁷

- sa'o ba - lan - ço'é gos - to - so não — fal - te nin- guém —

Anexo X:

Reencarnação

♩ = 100

Geraldo Filme

Am⁷ Dm⁷ G⁷ C⁶ Am⁷ Dm⁷

8 G⁷ C⁶ G⁷ C⁶

15 C/E E^b° Dm⁷

22 G⁷ C⁶ C/E

28 G⁷/D C⁶ B^b7 A⁷ Dm⁷ F⁶

36 Fm⁶/A^b Em⁷/G A⁷/C[#] Dm⁷ G⁷/B C⁶ C⁷/B^b F⁶

44 Fm⁶/A^b Em⁷/G A⁷/C[#] Dm⁷ G⁷/B C⁶

51 C/E E^b° Dm⁷

58

Pai cri-a-dor do uni-ver - so que
 - ro lhe pe-dir per- dão - pe- los er-ros co-me-ti - dos
 es- pe - ro não cha- mar seu no-me'em vão a gen - te'a-qui na
 - ter - ra er - ra mui- tas ve- zes sem ra- zão pe- ço'ao
 cri - a- dor que- ro vol- tar na re - en- car - na- ção pe- ço'ao
 cria - a- dor que ro vol- tar na re - en- car na- ção Sei
 - que vou su- bir meu pen - sa- men - to'es-tá na des-ci - da
 es- pe - ro que'o bom Zam - bi me de- vol - va tu- do de bom

2

63 G⁷ C⁶ C/E Am⁷

que te - nho nes - sa vi - da_ o'som do_sur - do'e_o'a-ta - ba-que sen-tir meu cor

69 Dm⁷ G⁷ G⁷/F C⁶

- po tre-mer to-mar'a ben ção_ a Mãe Ro-sa pe-din-do'a me_pro-te - ger

74 F⁶ G⁷ C⁶ F⁶

e as_cri-an - ça me_cha- mam-do de_Tio Gê_ Eu que - ro_ser sam - bis-ta ao

80 G⁷ Em⁷ Am⁷ Dm⁷ G⁷

re - nas-cer_ de no-vo_pra can-tar'a a - le - gria'e des-ven tu - ra de meu po

85 C⁶ Am⁷ Dm⁷ G⁷ C⁶

- vo que-ro ter mui-tos_a - mi - gos co-mo te-nho atu - al - men - te can- tar

90 A⁷ Dm⁷ G⁷ C⁶

_ sam-ba na'a-ve - ni - da e'nas-cer pre - to no - va- men - te Eu que