



PROTAGONISTAS NEGROS DO SAMBA DE SÃO PAULO: VIDA COMUNITÁRIA, ARTE E RACISMO

Amailton Magno Azevedo*

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP

amailtonazevedo@gmail.com

RESUMO: Este artigo pretendeu rastrear histórias de sambistas negros que protagonizaram a consolidação do samba na cidade São Paulo. As histórias dos sambistas negros instituíram uma narrativa histórica multicêntrica, que se difundiu em vários espaços geográficos – do centro à margem, de norte a sul, de oeste a leste da cidade. Histórias moduladas pelo sentimento de comunidade carnavalesca, pela música, saberes orais-acústicos, relações familiares e de amizade. Por toda São Paulo há rastros dessa memória, apesar da tragédia urbana brasileira no século XX que promoveu segregações sócio espacial do negro e do pobre empurrando-os para os morros, periferias e franjas da cidade.

PALAVRAS-CHAVE: Vida comunitária, Cultura negra, Artes

BLACK PROTAGONISTS OF SAMBA IN SÃO PAULO: COMMUNITY LIFE, ART AND RACISM

ABSTRACT: This paper aims to trace the histories of black samba singers, who staged the consolidation of samba in Sao Paulo. Those black samba singers histories have created a multicenter historical narrative, which spread in various geographical areas - the center to the edge, from north to south, from west to east. Histories modulated by the community carnival feelings, music, oral-acoustic knowledge, family relationships and friendships. Throughout São Paulo there are memory trails, despite the urban brazilian tragedy in the twentieth century that promoted black and poor social and spatial segregation pushing them to the hills, suburbs and fringes of the city.

KEYWORDS: Community Life, Black Culture, Arts.

Neste artigo pretendi rastrear a experiência de sambistas negros em São Paulo no século XX. Apesar de um recorte temporal bastante extenso, os rastros de memórias dos sambistas, além de fragmentárias, estão pontuadas em diferentes momentos históricos desse século mencionado. São fios de memórias dispersos que procurei

* Professor do Programa de Estudos Pós-Graduados e do Departamento de História da PUC/SP. Possui Pós-Doutoramento pela Universidade do Texas em Austin, EUA.

enredá-los numa narrativa que demonstra as redes de comunicação e solidariedade desses agentes sociais em torno de uma visão de mundo baseado em fortes laços comunitários e musicais. Parto da rede de amizade tecida por um desses protagonistas, conhecido como Geraldo Filme, que viveu em São Paulo, entre os anos de 1927 e 1995. Sendo assim, os protagonistas negros que serão mencionados se situam nesse período. Moduladas pelo sentimento de comunidade carnavalesca, pelo samba, saberes orais-acústicos, relações familiares e de amizade, os grupos populares negros instituíram uma narrativa histórica multicêntrica; que se difundiu em vários espaços geográficos – do centro à margem, de norte a sul, de oeste a leste. Por toda São Paulo há vestígios dessa memória, apesar da tragédia urbana brasileira no século XX que promoveu segregações sócio espacial do negro e do pobre empurrando-os para os morros, periferias e franjas da cidade.

Outra dimensão importante é pensar a dimensão multicêntrica do samba. Seu movimento foi expansivo, dilatado, giratório, vibrante e multidirecional. Deve-se rearranjar as narrativas historiográficas que trataram da História musical no Sudeste. De que há samba na Bahia e Rio de Janeiro já sabemos; o que precisamos é observar que o mapa do samba é fluido e multidirecional. Sem deixar de considerar as legítimas heranças bantu do samba baiano e carioca, outras paragens também desdobraram esse gênero sob as dinâmicas específicas em diálogo também com as heranças bantu. Sendo assim, me parece pertinente considerar memórias de sambistas que produziram canções que levaram em consideração espaços, saberes, hábitos dos lugares que viveram; deslocando a percepção a identificar outras estéticas rítmicas e melódicas. Com isso, a cidade de São Paulo desloca-se do lugar-ausente, que sempre lhe foi atribuída, quando se trata de samba, para ganhar relevância.

As redes culturais negras ancoradas em laços de amizade, associações carnavalescas, família, práticas religiosas e festivas se transformaram numa estratégia para manter saberes e fazeres no espaço urbano, já que a base de sustentação sócio-cultural da população negra foi bastante instável em virtude do confronto com outras experiências culturais em virtude da discriminação racial, social e musical.¹. Roger

¹ MORAES, José Geraldo Vinci. **Metrópole em Sinfonia**: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30, São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 280-281.

Bastide já havia mencionado um modo de viver e estar baseado em relações de comunidade como traços peculiares da cultura negra.²

A dimensão da comunidade se expressa como um emaranhado de sentimentos que torna quase impossível uma tentativa de explicação. Passou a ser de interesse da historiografia contemporânea abordar novos temas e novos agentes sociais; bem como abrir novos flancos de apreensão e compreensão das experiências de sujeitos no seu viver concreto e específico³. Diferentemente dos temas e focos de percepção tradicionalmente estabelecidos pelo ofício do historiador como as conjunturas políticas e econômicas em perspectivas macro ou microssociais. Decerto que esses focos de análise são fundamentais para a compreensão de uma realidade social, mas o que aqui desejo é saber o significado e a importância que a comunidade tem, tanto quanto a política e a economia. O que desejo, e acho que é possível, é refletir a comunidade como um estilo social dissonante aos padrões hegemônicos de uma cidade ancorada na narrativa do desenvolvimento urbano e industrial.

Nessa perspectiva essa questão torna-se possível de ser investigada e politizada quando vista sob o prisma da experiência de agentes sociais fazendo suas escolhas e opções. Redes comunitárias como uma política de sociabilidade.⁴ O sentido de comunidade para os negros se tornou na cultura contemporânea uma experiência contrastante em relação as permanentes e variadas formas de privatizações do espaço público e íntimo.

A comunidade possibilita compartilhar sensações comuns, gostos em comum, costumes em comum, permeada, sobretudo por uma relação horizontal que se faz entre iguais. Geraldo Filme foi um homem que viveu essa relação horizontal com seus melhores amigos em especial Zeca da Casa Verde, mas também com outros protagonistas negros, desde os tempos da infância até a vida adulta.

Do ponto de vista das instituições, do Estado, da política, da cultura nacional e do comportamento econômico já se tem uma visão, se não nítida, bastante discutida, sobretudo da década de 1930 em diante, intercalado entre duas ditaduras e duas

² BASTIDE, Roger. Brasil: Terra de Contrastes, Trad. Maria Isaura Pereira Queiroz, coleção **Corpo e Alma do Brasil**, 3 ed, São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969, p. 150

³ Ver em THOMPSON, E.P. **A miséria da Teoria ou um Planetário de erros** (uma crítica ao pensamento de Althusser), Rio de Janeiro: Zahar Editores,1981.

⁴ ORTEGA, Francisco. **Genealogia da Amizade**, São Paulo: Iluminuras Ltda, 2002, p. 161-162.

democracias, mas do ponto de vista das sociabilidades vividas ainda há um considerável desconhecimento. As décadas pós-1930 foram marcadas por novos processos de modernização conservadora e excludente do período Vargas seja no momento autoritário e/ou no momento em que retorna eleito, nos anos de J.K, na ditadura militar, no processo de redemocratização e na emergência da nova democracia brasileira de 1985 em diante. Evidente que cada período possui nuances e detalhes que o especificam.

A intenção, no entanto, é dizer que já temos uma ideia geral do que foi o Brasil no século XX do ponto de vista dos poderes institucionais que se estabeleceram. Sobre experiências sociais cotidianas ainda há uma visão meio míope, embaçada mesmo, de como se constituíram. Em se tratando das experiências das populações negras esse embaçamento é ainda mais intenso, sobretudo quando foram interpretadas sob a categoria genérica de classe social a partir dos anos de 1950, desaparecendo enquanto pessoas e se transformando em sujeitos coletivos e genéricos. A questão da classe se faz importante na compreensão das experiências dos setores oprimidos desde que não seja isolada ou dicotomizada com outras dimensões da vida social como etnia e gênero.

Saber ou revelar um pouco das experiências dessas populações proporcionará um olhar mais largo do século XX a partir do mundo concreto do cotidiano e não apenas dos poderes estabelecidos. Ainda mais quando as instituições, a remodelação do Estado com o período Vargas, o processo intenso de transformações sociais normatizou a vida brasileira empurrando-a para uma ocidentalização da política, da administração pública e privada, da economia e dos costumes.

Os primeiros vestígios dessa ampla rede comunitária se manifestam quando Geraldo relembra de um amigo de infância que se chamava Zeca da Casa Verde. Ao se reportar como o “eterno companheiro”, o trabalho de sua memória seleciona o respeito como marca fundamental. Expressões de alegria tomam o seu sorriso, prazer em reviver uma intensa amizade como o próprio depõe: “Zeca da Casa Verde é meu eterno companheiro. Está afastado do samba agora por motivos de saúde; está em casa com o negócio de diabete. Mas a gente, com todo esse tempo de vivência, nós só fizemos um samba juntos.”⁵

⁵ Geraldo Filme. **A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes**, SESC – SP, 2000, p. 78.

O modo como Geraldo se reportou a Zeca da Casa Verde revela como a amizade significava modos de viver comunitário numa cidade que imprimia novos padrões de sociabilidade tangenciada urbanização e negócios projetando impessoalidade e individualismo no comportamento. A amizade que se constituiu entre eles não fica explícita apenas no depoimento - dá para sentir em sua expressão facial a importância que Zeca teve na sua vida. A frase “*Zeca da Casa Verde é meu eterno companheiro*” resume o significado da amizade. Que se remete aos tempos de infância e adolescência quando trabalhavam, brincavam e cantavam. Em função das circunstâncias vividas, chegaram a formar um grupo de samba quando Geraldo tinha 14 anos de idade:

nessa época eu e o Zeca da Casa Verde entregávamos marmitas e quando passávamos pelo Largo da Banana víamos os negros mais velhos jogando tiririca, aquele jogo da rasteira, o samba duro e plantado lá nos morros cariocas. Aí fomos aprendendo com os mais velhos (Sic!), nos enturmado com eles até entrarmos de sola no samba. Com quatorze anos de idade na época, eu o Zeca e mais um grupinho de amigos, todos uniformizados de terno azul-marinho.⁶

A época mencionada por Geraldo Filme se situa por volta de 1941. Após o trabalho de entrega de marmitas, junto com Zeca, paravam para observar e vivenciar o samba que havia no antigo Largo da Banana. Essas experiências contribuíram na decisão dos dois amigos a formar um grupo de samba constituído apenas por adolescentes. Mostra também como a música contribuía na formação das redes de convívio. Nessa época, Geraldo já havia iniciado no mundo do carnaval paulistano desfilando como baliza nos antigos carnavais que haviam na cidade. A relação de Geraldo e Zeca se deu no contexto da amizade que suas mães haviam estabelecido quando eram meninos nos anos 30 na região dos Campos Elíseos:

Eu morava nos Campos Elíseos. Minha mãe tinha uma pensão na Rio Branco, em frente ao palácio. Então, a gente entregava marmita, eu e o Zeca da Casa Verde. A mãe dele e minha mãe eram amigas, a mãe dele de Mococa, a minha mãe de São João da Boa Vista. Na época delas, elas iam pra bailes juntas, aquelas coisas todas, e a gente está junto desde menino. Tanto que a gente se considera parente desde garoto.⁷

Havia proximidade e intimidade compartilhada pelas duas famílias. No caso da mãe de Geraldo, apesar de criticar as opções do marido e do filho, também não abria

⁶ Geraldo Filme em depoimento ao jornal HP Variedades, São Paulo, dez/1994.

⁷ Geraldo Filme. **A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes**, SESC – SP, 2000. p.72.

mão de sair para dançar nos salões que se multiplicaram na cidade durante os anos 30. Chegou a ganhar inclusive um concurso de “dança charleston”.⁸ A mãe de Zeca da Casa Verde, além de dançar, gostava também de cantar quadrinhas nos salões que frequentava.⁹

Um samba que Geraldo e Zeca compuseram juntos faz referência a um outro amigo de nome Benedito. A letra do samba narra a decepção que Benedito viveu por ter sido deixado de fora do comando da bateria no momento em que o carnaval havia chegado:

Coitado do Benedito, ensaiou o ano inteiro e não vai segurar o apito
Coitado do Benedito, ensaiou o ano inteiro e não vai segurar o apito
Benedito chorou, e ninguém lhe deu bola, ele deu mancada, foi
expulso da escola
Benedito chorou, e ninguém lhe deu bola, ele deu mancada, foi
expulso da escola
Ensaio o ano inteiro e não vai segurar o apito¹⁰

Benedito chora porque sabe da importante data que estaria para chegar. O carnaval era o momento de mostrar o que ensaiou e como compartilhou emoções; como presenciou “o ano inteiro” as alegrias, tristezas, promessas e dificuldades na organização da festa. Outro amigo que Geraldo fez referência é Walter Gomes de Oliveira ou Pato N’Água, como ficou conhecido no mundo do samba; diretor de bateria da escola de samba Vai-Vai. Geraldo relembra-o por entender a importância que Pato N’Água teve para o samba de São Paulo. Em seu depoimento flagram-se detalhes da personalidade desse sambista:

Walter Gomes de Oliveira, o Pato N’água, era o que hoje chamam diretor de bateria, era o apitador. A área dele era no Bixiga, Ele conseguia dirigir uma bateria com perfeição, instrumento, afinação, aquelas coisas todas. Naquela época, tinha um negócio de passagem de bateria, breque, aquelas coisas todas era com ele.¹¹

As lembranças de Geraldo pincelaram um retrato de Pato N’Água como aquele que dirigiu “com perfeição, instrumentos, afinação”. Pato N’Água foi o diretor de bateria que iniciou arranjos de breque, provocando pausas e silêncios, para retomar a

⁸ MORAES, José Geraldo Vinci. **Metrópole em Sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30**, São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 262.

⁹ Ibid., p. 262.

¹⁰ Geraldo Filme. **A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes**, SESC – SP, 2000, p. 78.

¹¹ Ibid., p. 79.

condução e a divisão rítmica da bateria. Deixou registrado na história do samba paulista e projetou-se como o artista que revolucionaria o modo de conduzir e compor arranjos para uma bateria de samba e de como as rítmicas eram reinventadas a todo instante nas experiências carnavalescas.

Ele passou pelo Bixiga, pela Vila Santa Isabel, que hoje é a Escola de Samba Acadêmicos do Tatuapé, pelo Peruche, Camisa Verde. Quando ele estava se dedicando só ao Corinthians, aí aconteceu. Me parece que, ele roupeiro do Corinthians, ele, o Caldeirão, irmão dele, qualquer coisa assim, mas tinha ligação direta com o clube. Como bom sambista, ele tinha aquele monte de “comadre”, então tinha que fazer visitas.¹²

Foi um homem de várias mulheres e, de tempos em tempos, fazia visitas às suas “comadres”. Essas relações de amor e família foram uma prática constante também na vida de Geraldo Filme. Ambos viveram relações extraconjugais que se efetivavam, sobretudo nos fins de semana nos salões de dança situados na região central da cidade, onde os homens e mulheres negras se encontravam para dançar, divertir-se e namorar.¹³

No que tange a relação dos sambistas com instituição policial; essa não foi uma mediada muitas vezes pela tensão. A história particular de Pato N'Água traduz qual o comportamento que esse poder tinha em relação à comunidade negra:

Um belo dia, ele saiu para fazer a visita na casa das comadrinhas e tomou um carro de manhã, parece que era dia de pagamento, alugou um táxi e foi embora, passa ali, toma um café, passa lá, bate um papo. Foi parar em Suzano. Chegou em Suzano, o motorista ficou meio cabreiro. A última coisa que se sabe é que o motorista falou: “Tem um cidadão que está no carro desde manhã”. Passaram a mão no rapaz e levaram pra dentro da delegacia. Depois disso, a notícia que chegou pra nós foi que o rapaz estava morto. Encontraram morto numa lagoa em Suzano. Trouxeram o corpo pra São Paulo, o Wadi Helu que comandou, fez todo o enterro. Estava como enfarte. De susto não morreu, porque ele era bravo; afogado também não, porque chamavam de Pato N'Água porque nadava bem demais. O motorista do carro funerário falou pra gente, o Carlão do Peruche, eu e a falecida Cininha: “Dá uma olhada na japona o dedo dele já entrou num buraco. Fomos tirar a roupa dele pra ver e não aparecia marca de furo. Aí explicaram pra gente que, se for baioneta ou punhal, na água fecha. Aí passou e a única coisa que restou foi a homenagem a ele através de um samba.”¹⁴

¹² Geraldo Filme. **A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes**, SESC – SP, 2000, p. 79

¹³ Depoimento de “Seu Carlão General da Banda” ao autor em abril de 2006.

¹⁴ Geraldo Filme. **A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes**, SESC – SP, 2000, p. 79.

Pato N'Água foi morto de maneira confusa e sem investigação. O modo como isto aconteceu revela como os sambistas negros eram tratados. Arbitrariedades, preconceito e desrespeito aos direitos humanos. A morte de Pato N'Água manifesta o racismo da instituição policial. Esse racismo guardava raízes desde as primeiras décadas do século XX, quando novos modelos de comportamento social e modelo de cidade não eram compatíveis com aquilo vivido pelos grupos negros. Além da vigilância e perseguição apontadas por Iêda Marques Brito, nas décadas iniciais do século XX, houve a incorporação, por parte da instituição policial ao longo do século, a prática do homicídio de pessoas negras como, por exemplo, de Pato N'Água nos anos de 1960. As lembranças de Geraldo refizeram a imagem de Pato N'Água com cores vivas; como um homem que viveu plenamente o samba conduzindo a bateria. Recompôs essa memória através da composição de um samba intitulado “Silêncio no Bixiga”, entre 1967 e 1968:

Silêncio, o sambista está dormindo, ele foi, mas foi sorrindo
A notícia chegou quando amanheceu, escolas, eu peço silêncio de um
minuto, o Bexiga está de luto, o apito de Pato N'Água emudeceu.
Partiu, não tem placa de bronze, não fica na história, sambista do povo
morre sem glória, depois de tanta alegria que ele nos deu, assim um
fato repete de novo, sambista de rua, artista do povo, é mais um que
partiu sem dizer adeus.¹⁵

Conferiu-lhe importância, como alguém que merecia ter contada a sua história como “sambista do povo”. Salvou-o do esquecimento. Projeta um arquivo musical que pode ser visto como patrimônio imaterial. Nesse gesto Geraldo se opunha ao modo racista de tratar o negro. Sua música combate o silêncio que impunha pela violência física e cultural.

Outras pessoas também conviveram com Geraldo. Toniquinho do Batuque, Carlão General da Banda, Oswaldinho da Cuíca, Carlão do Peruche, Madrinha Eunice, Cininha, Clementina de Jesus, Dona Olímpia do Bixiga, Donata, Bituca, Juca, Pé-Rachado, Pelão, Chico de Assis, Talismã, Sinhá, Seu Zezinho do Banjo, Cabo Leme, Chiclé, Lolo, Dona Brasilina da escola de samba dos Campos Elíseos, Dionísio Barboza, Nenê da Vila Matilde e gente ligada ao teatro como Plínio Marcos e Solano

¹⁵ Geraldo Filme. **A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes**, SESC - SP, 2000, p. 79-80.

Trindade.¹⁶ A partir desses laços de amizade foram se instituindo rastros de memórias negras no século XX em São Paulo.

Com “Seu Toniquinho do Batuque”, Geraldo Filme estabeleceu uma relação de amizade duradoura. Nascido em 1928, na cidade de Piracicaba, numa fazenda chamada Pau-queimado, “Seu Toniquinho” mudou com a família para São Paulo ainda criança por volta de 1938.¹⁷ Conheceu Geraldo Filme na década de 50, quando ambos frequentavam as mesmas rodas de samba e os salões de dança no centro da cidade. “Seu Toniquinho” conta que quando saíam à noite para se divertir, vestiam ternos emprestados de uma tinturaria em que Geraldo trabalhava; sem o prévio conhecimento do proprietário, pois, logo que amanhecia, devolviam ao lugar as roupas usadas.¹⁸ Essa prática ocorria em função da falta de condições financeiras de Geraldo e seus amigos para adquirir um terno. Havia uma preocupação entre esses sambistas por estar bem vestidos, prática que se tornou comum entre os ex-escravos após a abolição. Como passaram a ser vistos como marginalizados sociais, esses grupos encontraram na cultura do bem vestir uma forma de amenizar os preconceitos em relação à sua imagem.¹⁹ Os vestígios da relação entre “Seu” Toniquinho e Geraldo são poucos, mas a amizade que se estendeu por mais de 40 anos indica que havia fortes laços de convivência e afeto entre ambos.

Esses sentimentos se estenderam também para “Seu Carlão General da Banda”, ou “Seu Carlão da Vila”. Nascido em 1934, na cidade de São Carlos, mudou-se com a família para São Paulo e foram residir na Vila Maria, um bairro operário situado na zona leste da cidade e distante do centro. Mas a distância não impediu “Seu Carlão” de frequentar os territórios negros no centro da cidade. Mesmo se deslocando apenas com o bonde que havia na época, “Seu Carlão” ia aos salões de dança em finais de semana. As relações nesse circuito estimularam na família de “Seu Carlão”, sobretudo seu irmão a fundar o primeiro movimento de samba na Vila Maria em 1948. Esse movimento se transformou em bloco em 1954, que passou a se chamar Morro da Vila Maria e mais

¹⁶ Certamente outras pessoas se relacionaram com Geraldo, porém cito aquelas que são mencionadas nos documentos.

¹⁷ “Seu Carlão General da Banda” em depoimento ao autor em abril de 2006.

¹⁸ Toniquinho do Batuque em depoimento no documentário **Geraldo Filme: Criolo Cantando Samba Era Coisa Feia**, 1998.

¹⁹ Ver em WISSENBACH, Maria Cristina. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível, in: **História da Vida Privada no Brasil** (3). (Coord) Fernando A. Novais; (org) Nicolau Sevcenko, São Paulo; Companhia das Letras, 1998.

tarde em 1963, constitui-se como a escola Unidos da Vila Maria. Submerso no mundo do samba, “Seu Carlão” conheceu Geraldo Filme em 1950. A amizade que nasceu nesse momento se prolongou por 45 anos, até a morte de Geraldo em 1995. Durante esse período, compartilharam de experiências comuns como as rodas de samba, os bailes nos salões e a convivência familiar, permitindo a “Seu Carlão” conhecer e fazer amizade com “Dona” Alice, mulher de Geraldo.²⁰

Havia também na zona leste, na Vila Matilde, a família de “Seu Nenê da Vila Matilde” que organizavam as rodas de samba, jogavam a Tiririca no Largo do Peixe e iam aos pequenos carnavais que ocorriam na Praça da Sé e ruas próximas. “Seu Carlão General da Banda” conta que via todos os anos uma família de negros com instrumentos improvisados participando do carnaval. Essa família se tratava de Alberto Alves da Silva, o “Seu Nenê”, quase sempre acompanhado dos irmãos “Seu Didi” e “Seu Zé da Cuíca” e de “Dona Zaira”, “Dona Zefá”, “Dona Aiaia”, “Dona Cida” e “Dona Odete” que se transformaram nas primeiras passistas da escola de samba Nenê da Vila Matilde a partir de sua fundação em 1948.

Com Oswaldinho da Cuíca a amizade nasceu nos sambas que se faziam à beira de campos de futebol, onde ocorriam as partidas com jogadores amadores. Foi em um desses jogos, no bairro do Tucuruvi, que Geraldo conhece Oswaldinho da Cuíca e os sambistas ligados à escola de samba Unidos do Peruche como Carlão e Pato N’Água.²¹ Não houve apenas pessoas negras construindo as redes de sociabilidades como se constata com Oswaldinho da Cuíca. Um homem de pele branca que fez do samba sua profissão; e conviveu com os negros ligados à música e ao carnaval. Foi membro do grupo musical Demônios da Garoa; fez parcerias com Geraldo Filme na organização e apresentação de shows pela cidade; se tornou um instrumentista requisitado pela técnica apurada na execução da cuíca; seu sobrenome artístico “Cuíca” traduz a referência musical em que se transformou a partir dos anos 50.²²

A amizade com Oswaldinho da Cuíca foi duradoura e atravessou décadas, como demonstram os registros deixados por Oswaldinho a respeito do amigo, quando

²⁰ “Seu Carlão General da Banda” em entrevista ao autor em Abril de 2006.

²¹ URBANO, Maria Aparecida. **Sampa, samba, sambista- Oswaldinho da Cuíca**, São Paulo: Edição do autor, 2004, p. 44.

²² Ver em URBANO, Maria Aparecida. **Sampa, samba, sambista- Oswaldinho da Cuíca**, São Paulo: Edição do autor, 2004.

acompanha a interpretação de Clementina de Jesus cantando uma música de Geraldo Filme no festival “Parceiros do Tietê”, em 1984.²³ A participação de Geraldo Filme, Clementina de Jesus e Osvaldinho da Cuíca nesse festival estava voltada para o resgate da memória do rio Tietê; já que esse rio se tornou a ligação fluvial da capital com as cidades do interior que o margeiam. O rio foi também foi tema de uma composição de Geraldo como uma geografia hídrica importante para a memória musical de São Paulo, como segue: “à margem do lendário Tietê, uma nova cidade surgiu, de toda parte vinha romaria, Festejar um grande dia, E cantar em seu louvor”.²⁴

No ano seguinte, em 1985, a parceria com Osvaldinho da Cuíca ficou registrada nos shows que fizeram na sala de espetáculos Guiomar Novaes, da Funarte. Dirigidos pelo amigo Chico de Assis, os shows “velhos amigos”, tinha como objetivo afirmar o samba em São Paulo e brigar com o velho e custoso mito de que a cidade era o “túmulo do samba”. Contrariado Geraldo atribuía essa visão errônea ao pouco interesse dos meios de comunicação em divulgar o samba na cidade. “Difícil não é fazer samba em São Paulo, difícil é conseguir que os meios de comunicação o divulgue.”²⁵ Os meios de comunicação de São Paulo contribuíam para a manutenção desse mito inventado por Vinicius de Moraes.

As relações de amizade com madrinha Eunice, Dona Olímpia, Donata e Clementina de Jesus indicam algumas peculiaridades. Tiveram forte interferência no modo de fazer o samba, assumindo o papel de lideranças culturais. Ao refazer as imagens femininas do samba, Geraldo chega a construir um panteão de sambistas, constituído apenas por mulheres.

Mulheres ligadas ao samba da velha guarda: a falecida Sinhá, dona Eunice da Lavapés, Dona Olímpia do Bixiga, Donata, que foi a primeira-dama do samba, era a mulher que puxava o samba na avenida, do tempo sem microfone, lá na Barra Funda. A Donata lembra tudo que se cantava nos cordões, desde muitos anos. Ela era o gogó da avenida, vinha no meio da ala passando o samba pra todo mundo.²⁶

²³ URBANO, Maria Aparecida. **Sampa, samba, sambista- Osvaldinho da Cuíca**, São Paulo: Edição do autor, 2004, p. 92.

²⁴ Geraldo Filme. **A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes**, SESC – SP, 2000, p. 81.

²⁴ Ibid.,p. 79.

²⁵ Geraldo Filme, Jornal Folha de São Paulo, 1985.

²⁶ Geraldo Filme em depoimento ao programa “Ensaio” da TV Cultura, São Paulo, 1992.

A liderança dessas mulheres estava na participação efetiva com seus cantos e interpretações de timbres de voz mais potentes fazendo chegar aos ouvidos dos participantes e espectadores do samba. As interpretações são daquelas que foram “acostumadas a cantar em terreiro”, como Geraldo avisa. Um canto específico, guiado pelo aprendizado oral, que dava o mote da interpretação e improvisações.

A ala das baianas tinha um papel fundamental para o sucesso do carnaval, como aquelas que mantinham, através do canto, o samba vivo na avenida, como testemunha Geraldo Filme: “agüentava, tranqüilo... aquelas nêga véia agüenta. Pra que você pensa que eles mantêm a ala das Baianas? As bonequinhas só rebolam, as baianas seguram o repuxo. É nêga acostumada cantar em terreiro”.²⁷

Mulheres que elaboravam saberes em torno da comunidade do samba, dos terreiros religiosos e de suas famílias. Assumiram papéis de liderança. Foram elas que acolheram, educaram, proveram e imprimiram uma visão de mundo às pessoas que as cercavam.²⁸ Esse papel da mulher negra inscreve-se como aquela que foi responsável por reagrupar, a partir de um conjunto de práticas, uma herança cultural coletiva. Essa ação e liderança feminina se davam num contexto de saberes orais transmitidos entre gerações.²⁹ Como se vê essa liderança feminina no mundo do samba e nos terreiros religiosos também esteve presente em São Paulo. A fundação da primeira escola de samba esteve a cargo de uma mulher chamada de Madrinha Eunice, que assumiu esse papel. “A primeira escola de samba foi a Lavapés, da Madrinha Eunice, (esse depoimento de Geraldo é de 1992), com 82 anos ainda está comandando a escola dela.”³⁰ Madrinha Eunice aglutinou em torno de si expressões culturais coletivas, contribuindo na instituição de práticas e costumes ao fundar no bairro do Lavapés, a primeira escola de samba de São Paulo em 1937.

No bairro do Lavapés, já em 1930, formou-se outro núcleo na casa de Eunice e Chico Pinga (Francisco Papa), sambista respeitado, como aliás toda a sua família. Era, pois, natural que um dia resolvessem

²⁸ JOAQUIM, Maria Salete. **O Papel da Liderança Religiosa Feminina na Construção da Identidade Negra**. São Paulo: Palas Editora, 2001, p. 16-17.

²⁹ MUNANGA, kabengele. *Negritude: Usos e Sentidos*, São Paulo: Ática, 1986, p. 81-83. Ver também em SILVA, Eloiza Maria Neves. **Histórias de vidas de mulheres negras**: estudo elaborado a partir das escolas de samba paulistanas, Dissertação de Mestrado defendida na FFLCH-USP, São Paulo, 2002.

³⁰ Geraldo Filme. **A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes**, SESC –SP, 2000, p. 75.

fundar uma escola de samba, a Lavapés, que vingou e transformou-se por quase vinte anos em celeiro de notáveis sambistas.³¹

Ela se projetou como voz e imagem de uma comunidade em torno do samba. A partir da música construiu sua liderança. Nascida em 1910, sua memória se estende por quase todo século XX, onde pode testemunhar a coexistência entre os diferentes sambas: umbigada, Pirapora e o urbano.

No território negro do Cambuci, uma mulher, a Dona Eunice, liderou o bloco Lavapés. Comandando importantes rodas de samba, trabalhando na organização do bloco, cuidando de fantasias, buscando recursos junto à comunidade negra e aos comerciantes. Dona Eunice desempenhou durante décadas papel destacado no carnaval da cidade, certamente comparado ao de outra “tia africana”, a Tia Ciata no Rio de Janeiro.³²

Como já mencionei essa liderança feminina entre os grupos negros foi uma prática política constante, seja nas mães de santo da Bahia, nas tias negras que comandavam sambas no Rio de Janeiro e tias e madrinhas que em São Paulo lideravam cordões, escolas e sambas em fundo de quintais, como os que ocorriam na casa de “Tia Olímpia”: “na Rua Anhanguera na Barra Funda quase encostada na linha do trem. Ali a “dona do samba”, como era chamada, promovia regularmente o samba de roda, congregando gente famosa, incluindo os bambas da Glete”³³

O papel de liderança das mulheres delineava-se, sobretudo, junto às coletividades afro-brasileiras, organizadas como grandes parentelas e estruturadas em torno de cultos, danças e cânticos e dos primeiros agrupamentos carnavalescos – os ranchos, e cordões dos inícios do século.³⁴

Essa liderança não se restringiu apenas às primeiras décadas do século XX. Estendeu-se nas décadas seguintes, transformando-se assim numa experiência duradoura, permitindo a manutenção de fortes laços de convívio ligados à família nuclear e às organizações culturais.

³¹ BRITO, Iêda Marques. **Samba na cidade de São Paulo (1900-1930)**: um exercício de resistência cultural, São Paulo: FFLCH/USP, 1986, p. 70.

³² SILVA, José Carlos Gomes. Negros em São Paulo: espaço público, imagem e cidadania, in: **Além dos territórios**: para uma etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos/ Ana Maria de Niemeyer, Emília Pietrafesa de Godoi (orgs)- Campinas, SP: Mercado das Letras, 1998, p. 77.

³³ BRITO, Iêda Marques. **Samba na cidade de São Paulo (1900-1930)**: um exercício de resistência cultural, São Paulo: FFLCH/USP, 1986, p. 69.

³⁴ WISSENBACH, Maria Cristina. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível, in: **História da Vida Privada no Brasil** (3). (Coord) Fernando A. Novais; (org) Nicolau Sevcenko, São Paulo; Companhia das Letras, 1998, p. 123-124.

A escola de samba Lavapés fundada por “Dona” Eunice, estimulou em Geraldo a composição de um samba em que registra aquele espaço como lugar de diversão, sociabilidade e cultura: “Quem me vê de manhã, pensa que eu vou trabalhar, quem me vê de manhã, pensa que eu vou trabalhar, eu vou para casa descansar, pois eu passo a noite inteira na orgia, pois eu passo a noite inteira na orgia”.³⁵

Projeta outra temporalidade através da música, da diversão e do sexo. Por um instante, a escola de samba Lavapés, se constitui como a cidade do prazer, do gozo como assim a palavra “orgia” permite afirmar. Cria um desvio temporal com a normalidade ditada pelo trabalho; insinua uma desobediência, cede à transgressão da “orgia”.

Havia outros amigos e parceiros nas rodas de samba e tiririca; uma forma de jogo similar à capoeira.

Tinha vários: o Sinval, que está ainda hoje no Império do Cambuci, Guardinha, Pato N'Água, Perdigão. Tinha uma leva deles aí que, pra derrubar na roda, era difícil. O samba da Barra Funda que eu ouvi dos velhos, os meninos vêm com um refrão que dá saudade, era aquele samba quadrado, aquela coisinha gostosa dos antigos.³⁶

Tanto nos espaços privados como públicos se imprimiam as marcas peculiares de um modo de brincar e dançar. Jogar tiririca, ao som dos sambas improvisados em roda, criava laços de afetividade. “Seu” Toniquinho do Batuque disse que a tiririca nunca foi motivo de confusão ou briga entre as pessoas que dela participavam. Ao contrário, quando dois jogadores acabavam de jogar a tiririca sempre havia um cumprimento amistoso, como estratégia de preservar um amigo e não ofendê-lo em função de algum golpe um pouco mais violento.³⁷ Sobre a Tiririca, Geraldo Filme, em um depoimento à TV Cultura para o programa Ensaio de 1992 dizia que “a tiririca é o jogo de pernada”³⁸. Junto ao jogo da Tiririca havia cantos improvisados os quais passaram a ser denominados de visarias. Em um filme-documentário do ano de 2000³⁹ que tratou da biografia de Geraldo Filme, Osvaldinho da Cuíca disse que as visarias

³⁵ Geraldo Filme. **A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes**, SESC –SP, 2000, p. 75.

³⁶ Ibid., p. 74.

³⁷ Toniquinho do Batuque, depoimento no Filme-documentário- **Geraldo Filme: Criolo cantando samba era coisa feia**, 1998.

³⁸ Geraldo Filme, depoimento gravado, Programa “Ensaio”, TV Cultura, São Paulo, 1992..

³⁹ Toniquinho do Batuque, depoimento no Filme-documentário **Geraldo Filme: Criolo Cantando Samba Era Coisa Feia**, 1998.

eram desafios cantados em rodas de Tiririca. A dança e a música compunham uma antropologia sonora desses músicos na cidade, como dizem Osvaldinho da Cuíca e Geraldo Filme:

É tumba, moleque, tumba, é tumba pra derrubar, tiririca, faca de ponta capoeira vai te pegar, dona Rita do tabuleiro quem derrubou meu companheiro, abre a roda minha gente, que o batuque é diferente. Isso aí a gente brincava. Como não tinha instrumento, era na palma da mão, uma lata de lixo, caixa de engraxate, tudo que desse som servia. A gente armava a roda e ficava olhando brincando de pernada até os homens chegarem. Quando os homens chegavam, acabava a roda... Era pra derrubar, brincadeira pesada mesmo. Eu caí, derrubei, caí também, não sou melhor do que os outros, não. Tinha uns cara de perna boa, não dava para escapar das pernas deles, não.⁴⁰

Zum-zum-zum, zum-zum-zum, tiririca mata um. Zum-zum-zum, zum-zum-zum tiririca já salvou alguns. A palavra “tumba” significava “briga” entre os participantes do jogo. Dançar em roda e bater palmas reiteravam costumes banto entre esses praticantes. O tambor é substituído pela lata de lixo e caixa de engraxate viabilizando as expressões desses dançarinos e cantores. A tiririca não era vivida apenas por homens, mas as mulheres eram também protagonistas desse jogo que se aproximava da capoeira baiana. Aproximava-se, não era idêntica. Em São Paulo, forjou-se outra forma de expressar movimentos corporais que davam marcas específicas para o negro paulista diferente do negro carioca e baiano. A tiririca foi o modo que posicionavam uma corporalidade específica no contexto de metropolização. Prática cultural que resistia aos processos de higienização e pudores sobre o corpo mediados pela europeização da cultura da cidade. O desempenho obedecia a um ciclo de ações que ia desde a execução de instrumentos; cantos improvisados no momento em que praticantes entravam na roda e na dança. Desde o século XIX há registros sobre a tiririca sendo jogada em praças e ruas. Em São Paulo, durante os anos de 1960, há vestígios dela sendo praticada por sambistas da cidade como o Largo da Banana, a Praça da Sé, a esquina entre o vale do Anhangabau e Avenida São João que era chamada pelos jogadores como “prainha”.⁴¹

Foi nesse ambiente de música, dança e jogo da tiririca que Geraldo fez amigos, como Bitucha e Juca, desde os anos 40. Se Zeca da Casa Verde foi o companheiro

⁴⁰ Geraldo Filme, depoimento gravado, Programa “Ensaio”, TV Cultura, São Paulo, 1992.

⁴¹ MORAES, Wilson Rodrigues de. **Escolas de Samba de São Paulo**, Capital, São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978, p. 45-46.

inseparável e parceiro no samba; se Pato N'Água foi o grande apitador de bateria homenageado, Bitucha e Juca foram amigos e sambistas que ajudaram a transformar o clube Paulistano em cordão e mais tarde na escola de samba demarcando um novo espaço para a cidade do samba. Eles operaram a cidade da música, da arte, da dança nas fissuras sociais da cidade industrial.

RECEBIDO EM: 07/02/2018

PARECER DADO EM: 12/03/2018



www.revistafenix.pro.br