

Sambas, orixás e arranha-céus: a música de Geraldo Filme

*Amailton Magno Azevedo*¹

Resumo: Sambista, compositor e versador. Eis o que faz de Geraldo Filme, o músico que rejeitou o rótulo de que na cidade de São Paulo não havia samba com exceção de Adoniram Barbosa. Com Geraldo devem-se rearranjar as narrativas historiográficas que trataram da História musical no Sudeste. De que há no Rio de Janeiro já sabemos; o que precisamos é observar que o mapa do samba é dilatado, fluido e multidirecional. Esse artigo destaca o universo do músico Geraldo Filme e suas relações em torno da família, escolas de samba, carnavais e bairros, configurando cartografias e memórias de uma modalidade de samba com traços da Diáspora africana em São Paulo.

Palavras-chave: Geraldo Filme: sambas, memória e africanidades.

Abstract: Musician of Samba, composer and verses maker. Is this what makes Geraldo Filme the musician that refused the label which said that in São Paulo city there wasn't samba with the exception of Adoniran Barbosa. With Geraldo Filme it must be rearranged historical narratives that deal with the History of the music in Brazilian southeast. We already know what there is in Rio de Janeiro. What we need is to observe that samba map is larger, fluid and multidirectional. This article detachs the universe of the musician Geraldo Filme and its relationships around family, samba schools, carnivals and neighborhoods, setting cartographys and memories of a samba mode with characters of african diaspora in Sao Paulo.

Keywords : Geraldo Filme: sambas, memory and africanness

¹ Pós-Doutorado pela Universidade do Texas em Austin-EUA. Professor da Faculdade de Ciências Sociais da PUC-SP.

*A velha queria... 'vai ser médico'.
Mas que doutor? Doutor em samba
até que ainda vai*².

*Não é nada novo declarar que para nós
a música, o gesto, a dança são formas
de comunicação, com a mesma impor-
tância que o dom do discurso*³.

Geraldo Filme viveu entre os anos de 1927 e 1995, portanto experimentou as transformações urbanas pelas quais a cidade de São Paulo passou. Foi testemunha das freências, do frenético ritmo do urbano e suas sonoridades; dos serialismos e massificação da cultura à moda europeia e americana que penetraram as subjetividades e alardearam novos padrões de sociabilidade e civilidade. A metrópole paulistana se fez como espetáculo da tecnociência que tentou seduzir calmamente seus habitantes como a norma ser seguida⁴. Mas Geraldo foi também testemunha das experiências demolidoras do normativo ou pelo menos daquelas que criaram ponto de fuga a ele. Isso não significa associar sua memória ao exótico ou ao primitivismo como antítese à Modernidade. Mas pensar em como atuou em zonas não formatadas pela serialização da cultura e da subjetividade, onde os exus brincalhões e orixás

da música instituíram surpresas com os pulos de gatos, pegadas de galinhas, voos de pássaros, passos de tartarugas, rastos de cobras como assim encontrei nas vivências negras mestiças paulistanas.

Nas dimensões horizontais da cultura, aos pés dos arranha-céus, os sambas, carnavais, visungos e orixás se tornaram expressões culturais que nos seus primórdios foram resistência, mas também se transformaram, ao longo do tempo, em experiências contínuas e regulares quando se trata de arte e música popular. A cultura negra mestiça tornou-se hegemônica no Brasil, pois o negro se misturou de forma plástica nesse campo das artes, música, festa, no mundo afetivo-sexual, bem como na culinária, vestuário, poesia e religião. Quanto se trata apenas de música, “a presença negro africana aflora a cada passo, deixando-se flagrar do plano temático à seleção vocabular, do destino da mensagem ao jogo das rimas, do artesanato paronomástico à simplificação sintática, enfim, da estruturação semântica ao estrato sônico”⁵.

Ao pai Oxalá/ Agò-gegê e iorubá/
Eparrei!/ Oiá oiá vem nos ajudar/
Kaô Kaô Kaô ioruba⁶.

Na memória do samba em São Paulo, “Seu Geraldo” ou “Geraldão da Barra Funda”, como assim o chamavam, está

² GERALDO FILME – Crioulo cantando samba era coisa feia. Direção: Carlos Cortez. Brasil, 52 min., cor, 35 mm, 1998.

³ Apud: GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*, Rio de Janeiro: Editora 34, Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001, p.162.

⁴ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: os frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

⁵ RISÉRIO, Antônio. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. São Paulo: Editora 34, 2007. p.292.

⁶ FILME, Geraldo. Que gente é essa. In: *Música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*. São Paulo: SESC, 2000. p. 83.

registrado como o músico corresponsável pela instituição do samba paulista. É admirado, como assim pude perceber no ensaio do bloco de samba Quilombo do Educandário, quando perguntei a um passista quem era Geraldo Filme. Em seu rosto abriu-se um sorriso e uma mistura de respeito e alegria que respondiam a minha pergunta. Ali percebi a importância de Geraldo Filme como uma memória a ser reconstruída e preservada.

O contato com sua obra e com sua imagem me moveu em direção aos vestígios e rastros de memórias africanas que foram reelaboradas na vida dos negros paulistas. É bom que se diga que nunca pretendi buscar uma pureza africana. Não pretendi também com esse termo propor uma visão essencialista, racista ou de busca de raízes originárias e puras. Buscar uma pureza africana não tem sentido algum no mundo contemporâneo, já que a experiência da Diáspora e do Mundo Atlântico recompuseram valores, saberes e fazeres. A zona do Atlântico possibilitou a formação de redes de contato entre diferentes Áfricas, Europas e Américas constituindo uma teia multifacetada onde o Atlântico Negro expandiu-se na Modernidade⁷. Sua expansão pode ser considerada como dissenso, contraponto, resistência à expansão da Europa, mas também como uma vivência mestiça, dado os diferentes campos de forças nas áreas Atlânticas sob a hegemonia europeia. As Áfricas foram pensa-

das desse modo, como ressignificação da Diáspora e seus desdobramentos. É mais uma metáfora que homenageia, do que algo que busque uma memória contínua e regular. Termos como contribuição, influência e continuidade africana além de desgastados não respondem mais nada. São verdades mortas. O que me interessa são as conexões, injunções, negociações e misturas.

A conexão entre samba, Geraldo Filme, os negros paulistas com as Áfricas não é automática e nem mecânica. O que percebi na experiência social de Geraldo Filme e suas músicas foram sinais dessa conexão que se manifestaram como traços de uma memória africana que fora acessada e recomposta entre os negros através dos saberes orais-acústicos em torno das relações de família, amizade, trabalho e música, salões de dança, cordões carnavalescos, escolas de samba, festas e religiosidades. Do lado de cá do Atlântico as micro-Áfricas⁸ manifestavam-se nos ritmos, vocábulos, cantos, performances que foram recuperados nos fragmentos de saberes e fazeres; possibilitando a reconstrução da experiência social de Geraldo e dos negros paulistas na cidade de São Paulo. Os fragmentos dessas memórias que ficaram como registros das experiências, foram vividos

⁷ GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*, Rio de Janeiro: Editora 34, Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

⁸ MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. A expressão utilizada por Roberto Moura foi pensar a pequena África na cidade do Rio de Janeiro de modo singular. O que proponho no meu texto é refletir sobre as áfricas de modo plural a partir de São Paulo e que não estiveram circunscritas a um ou outro espaço, mas espalhadas por toda a cidade.

em certos espaços da cidade por onde o músico circulou como o Bixiga, Barra Funda e Liberdade. Costumes e laços sociais construídos em torno do samba, do carnaval e da vida privada.

Os estudos sobre as memórias negras e mestiças no século XX são uma tarefa em construção. No que diz respeito às práticas musicais, já existem reflexões historiográficas que se propuseram a problematizar quais foram os caminhos escolhidos, os desejos e as intenções da população negra mestiça que viveu em São Paulo nesse século. Tais estudos mapearam⁹, entre o pós-abolição e as décadas de 1930 e 40, suas novas formas de sociabilidade¹⁰ como a vivência em rodas de sambas, a instituição de cordões e escolas carnavalescas, a frequência de salões de dança, o que significaram estra-

tégias para resistir, negociar e estar culturalmente na cidade. A partir da década de 1950, essas atividades culturais, sociais e educacionais continuaram sendo as organizações onde os negros mestiços paulistas concentraram suas atenções e ações para reivindicar direitos, igualdade social e sua herança cultural negro brasileira.

Reconstruir a memória musical de Geraldo Filme e suas relações de sociabilidade permitiu perceber uma sociedade e uma cidade com marcas dos negros mestiços paulistas apesar das políticas de higienização do espaço urbano, da industrialização, da racionalização da governança política e da economia. Por entre o mapa da urbanização e metropolização emerge uma cidade com traços da vivência desse grupo nos costumes, gestualidades, cantos e nos espaços urbanos¹¹.

A memória de Geraldo Filme se insere nessa perspectiva de análise para compreender suas práticas sociais em diálogo, conflito e mistura com outras experiências culturais na cidade. Isto posto, o texto não se tornou prisioneiro de uma visão culturalista, que deseja encontrar em tudo uma herança africana intacta, original e autêntica. Nem mesmo de uma visão materialista, onde os negros reagiram às formas de dominação no espaço urbano, às vezes sem muita consciência dos seus atos, o que os impedia de se tor-

⁹ BRITO, Iêda Marques. *Samba na cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural*. São Paulo: FFLCH/USP, 1986; VINCI, José Geraldo. *Metrópole em sinfonia: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*, 2000; VINCI, José Geraldo. *Sonoridades paulistanas*. Dissertação de Mestrado em História-PUC-SP, São Paulo, 1989; ROLNIK, Raquel. *Territórios negros. Uma História*. Comunicação apresentada no Simpósio –ABA. Campinas. Mimeo, 1998; SILVA, José Carlos Gomes da. *Negros em São Paulo: espaço público, imagem e cidadania*, 1998; SANTOS, Carlos José Ferreira dos. *Nem tudo era italiano. São Paulo e pobreza (1890-1915)*, 1998; WISSENBACH, Maria Cristina. *Ritos de magia e sobrevivência: sociabilidade e práticas mágico-religiosas (1890-1940)*, 1997; WISSENBACH, Maria Cristina. *Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível*, 1998. Todos esses estudos apresentam as formas como os grupos negros resistiram culturalmente à imposição de uma urbanidade que foi sendo gestada como dominante e como projeto hegemônico que tentava apagar as dissonâncias culturais ligadas às práticas populares.

¹⁰ ROLNIK, Raquel. *Territórios negros em São Paulo. Uma História*. Comunicação apresentada no Simpósio –ABA. Campinas. Mimeo, 1998.

¹¹ CAMPOS, Eudes. São Paulo na visão classi(cista de Prestes Maia, In: *Revista do Patrimônio Histórico*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, n. 4, 1996, p-43.

narem sujeitos de sua própria história.

A reconstrução de sua memória se insere na perspectiva historiográfica que atenta para as práticas vividas nos micro-processos sociais, o que pode iluminar contextos e estruturas maiores que se fizeram com as formas de viver dos grupos negros mestiços na redefinição de seus valores culturais no espaço urbano. Tais formas de viver desvinculam-se de datações oficiais estabelecidas que tiveram no movimento dos grupos políticos e na dinâmica industrial, os marcos instituídos de compreensão das histórias da cidade. As micro-áfricas paulistanas expressaram sociabilidades e sensibilidades; estiveram inseridas também nos movimentos sociais que compuseram o ritmo de transformações da cidade com suas múltiplas temporalidades e experiências. A música e a experiência de Geraldo Filme sofreram impactos, resistindo em certos momentos e em outros se modificando de acordo com as imposições políticas, econômicas, ideológicas, urbanas e industriais da cidade.

As micro-áfricas compõem um sentido de história que se fez e se moveu muito em função de um modo de pensar e estar negro mestiço na cidade, que penetraram os diversos fazeres e saberes da vida cotidiana. Vida essa que se fez não como desenrolar dos dias, da repetição monótona dos acontecimentos; ao contrário, como tensões e conflitos sociais. Um cotidiano que foi vivido com as construções, transformações ou demolições de culturas, sob uma multiplicidade de tempos e experiências sociais. Com o

olhar atento aos fragmentos, pormenores das manifestações negras mestiças é que pude observar uma temporalidade histórica e experiências vividas. Com essa opção teórica e metodológica pude pensar a narrativa histórica de Geraldo Filme; revelar fragmentos de sua vida e alma, dos dilemas, dores, alegrias, prazeres, expectativas e de paixão intensa e incontida pelo samba. Revelou ser um homem sensível às questões ligadas à experiência vivida pelos negros mestiços.

Reconstruir sua memória foi uma tarefa onde pouco me vali de materiais estatísticos: não há números, tabelas ou dados. O que há são documentos filmados, imagéticos, sonoros, orais e escritos que analisados revelaram um humano com seu mundo público, mas também com seu mundo de dentro, íntimo e privado. Com a documentação emergem retalhos da sua memória que ficaram como vestígios, já que a apreensão do conjunto total e absoluto do que fora é improvável e impossível¹². Sendo assim os vestígios

¹² BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade* - lembranças de velhos. 3ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994. Aqui emprego o conceito de memória elaborado por Bosi, qual seja: “Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identifica-

que ficaram de sua memória sugere o menino que viveu lembranças do tempo da escravidão dado o contato com a avó; o filho de Augusta e Sebastião; o marido de Alice de Souza e pai de Ailton de Souza; o sambista fundador de escolas de samba como o Paulistano da Glória nos anos 40; o compositor de sambas-enredo para as escolas Unidos do Peruche e Vai-Vai nos anos 50 e 70; o homem ligado ao universo do Teatro e das artes como assim ocorreu nas relações de amizade com Plínio Marcos e Solano Trindade; o sambista de voz grave e intimista, com sua “cuspíndinha de lado” e seu sorriso aberto, do orgulho em ser negro; opositor à Ditadura Militar e ligado ao Partido Comunista do Brasil; aquele que brigou com a profissionalização do carnaval paulista e a ingerência dos poderes municipal e midiático a partir de 1968; o leitor que sempre acompanhado de uma bolsa a tira a colo guardava livros de literatura brasileira e estrangeira; o sambista compositor de músicas como *Silêncio no Bexiga*¹³ e *Vai no Bexiga pra Ver*¹⁴ que instituíram um arquivo sonoro para o samba paulistano.

Geraldo Filme pertence à segunda geração de homens livres que nasceram após a escravidão. Esteve imerso nas rupturas que o modernismo paulista impôs, através da metropolização, au-

tomatismos, cultura de massas à moda europeia e americana que mapearam novos valores às subjetividades e corpos urbanos. Diante das novas sociabilidades movidas pelo ideal civilizatório de individualismo e sujeito desenraizado, os grupos negros mestiços tiveram que rearranjar os sistemas de valores, ora em consonância com a cidade da técnica, do urbanismo e arquitetura monumental, ora com os modos de viver pautados em comunitarismos, oralidade, práticas de religiosidades, musicalidades com traços culturais herdados dos escravos. Portanto, redefinir valores e expectativas diante de uma cidade que se urbanizava e modificava rapidamente os padrões culturais, significava imprimir marcas que se projetavam como prática de resistência social, já que encontrei indícios nos documentos que revelaram estratégias para preservar suas expressões culturais. Mas também como norma à medida que os sambas, carnavais, escolas de samba foram se tornando experiências contínuas na cidade. Desse modo, essas experiências podem ser compreendidas como vivências dissonantes que desobedeceram a certos limites estabelecidos do que deveria ser a cidade; e consonantes ao imprimir valores e normas que formataram a cultura metropolitana.

Essas vivências compuseram a vida de Geraldo Filme por meio de relações familiares, de amizade, com as escolas de samba e espaços sociais onde ele estabeleceu uma íntima relação mediada pela vivência da música. Os lugares onde

de entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista.”, p.55.

¹³ FILME, Geraldo. *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*. São Paulo: SESC, 2000.

¹⁴ Idem

Geraldo morou, frequentou e conviveu circunscreveram-se na Barra Funda, Campos Elíseos, Bixiga, Liberdade entre outros, e diversas escolas de samba, entre as quais estavam o Paulistano da Glória, Colorado do Brás, Camisa Verde, Unidos do Peruche e Vai-Vai. Constituíram modos de viver que imprimiam marcas específicas de uma cultura. Esses lugares com vestígios da vivência de Geraldo Filme permitiram pontos de encontro e comunicação com outras pessoas que praticavam os sambas, congos e umbigadas. Nesses lugares percebe-se que Geraldo Filme e os grupos negros mestiços flexibilizaram o espaço paulista tornando-o um território por onde expressavam os seus desejos, saberes e fazeres, e que atendessem a seus projetos de vida como uma perspectiva possível no mundo urbano.

Isso foi possível porque havia entre os negros mestiços paulistas fortes laços comunitários e a manutenção de um lastro de tradição oral. Reagruparam fragmentos das memórias dos africanos nas musicalidades¹⁵, na gestualidade do corpo, em aspectos religiosos e familiares, em formas de lazer e organizações culturais, políticas e educacionais. Todas essas experiências foram acessadas para recompor, naquilo que foi possível, uma memória.

¹⁵ Musicalidade se define aqui como uma experiência rítmica-acústico-melódica que compõe um universo de saberes construídos pelos negros-mestiços no Brasil. Suas danças, festas, religiosidades, instrumentos e vocalidades.

Sinais dessa memória na vida de Geraldo Filme se manifestam com o seu nascimento, quando relata como a família concebeu sua chegada ao mundo. Ele nasceu em 1927 na cidade de São Paulo, mas teve seu registro de nascimento efetivado em São João da Boa Vista, interior paulista:

Minha família era festeira. Eu nasci aqui em São Paulo, mas fui batizado em São João da Boa Vista, porque a família é de lá. Foram três dias de festa. Eu só tinha que gostar disso. Era batuque no quintal pros nego véio, pros mais novos samba na sala e vamos s'embora¹⁶.

Não foi uma criança nascida em berço esplêndido da república cafeeira. As maneiras como os acontecimentos se sucederam com e após o seu nascimento indicam modos de viver de sua família com fortes indícios de memórias negro-atlânticas, dado os “três dias de festa” com “batuques no quintal” para os mais velhos ligados às memórias rítmicas do século XIX e “samba na sala” para as gerações conectadas à atmosfera do urbano. As musicalidades e as gestualidades corporais movidas pelo dançar sempre foram, para os grupos negros da Diáspora, formas de saberes que se expressaram como arte, comunicação e pensamento em substituição ao discurso e à política de marcas ocidentais, portanto “não é nada novo declarar que, para nós, a música, o gesto, a dança são formas de comunicação, com a mesma importância que o

¹⁶ FILME, Geraldo. *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*, p. 77, 2000.

dom do discurso¹⁷. Os grupos negros da Diáspora agregaram e redimensionaram traços de memórias africanas reinventadas no espaço Atlântico; que foram em certa medida estilhaçadas com o tráfico, a escravização e as práticas coloniais. Os saberes musicais e performáticos permitiram manter uma dimensão estética de um ser e estar negro nas urbanidades e configuraram uma filosofia da Diáspora desobediente à racionalidade da técnica na cidade.

O nascimento de Geraldo Filme revela a vivência de uma África em miniatura, como o que ocorria nos quintais das tias e tios baianos e cariocas desde a virada do século XIX. Em São Paulo, o quintal ou o terreiro e a sala transformaram-se em territórios de construção de identificação social e continuidade de novas formas de sociabilidade privadas. O ambiente cultural no qual Geraldo nasceu e cresceu contribuiu decisivamente para sua formação musical. Os “batuques” dançados no quintal de sua casa se tratavam dos sambas-umbigadas, uma dança trazida por grupos bantos da África Central e que fora rearranjada no interior paulista via vivências escravas.

Pirapora ê, pirapora ê
Bate o bumbo nego
Quero ouvir o boi gema¹⁸
Iniciado o neguinho, num batuque de
terreiro

¹⁷ Apud: GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*, Rio de Janeiro: Editora 34, Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001, p.162.

¹⁸ FILME, Geraldo. *Tradições e festas de Pirapora*. São Paulo: SESC, CD, 1992.

Samba de Piracicaba, Tietê e campineiro
Os bambas da Paulicéia, não consigo esquecer
Pedreiro então na zabumba, fazia a terra tremer
Cresci na roda de bamba, no meio da alegria¹⁹.

A letra indica memórias do samba paulista em diversas cidades interioranas, mas também na paulicéia. Sendo assim, a letra desvia o olhar da cidade indústria-arquitetura. Ela permite encontrar um tempo social vivido com “bumbo”, “zabumba”, “bambas”, “alegrias”, “roda”, “samba”, “nego” e “neguinho”. As transformações urbanas e industriais impregnaram de certa forma a percepção sobre o sentido de modernização em São Paulo no século XX. Para descobrir a música e os seus praticantes vivend-a, é preciso outra perspectiva. São nos fragmentos e minúcias de experiências sociais como as que se encontram na letra de Geraldo Filme que as formas de dança, instrumentos e musicalidades foram sendo elaborados. Esses fragmentos de experiências sociais que permitiram, de certa forma, visualizar uma temporalidade da música onde os seus praticantes viveram sensações e emoções de uma vida que valeria a pena, apesar das segregações sócio-espaciais impostas em um contexto pós-abolição e de urbanização acelerada da cidade.

¹⁹ FILME, Geraldo. *Batuque de Pirapora*. São Paulo: SESC, CD, 1992.

Essas vivências também se conectam com o mundo atlântico ligado a África através dos traços de memórias que ficaram, como por exemplo, no “batuque” dos mais velhos, que se tratava do samba-umbigada com fortes vínculos com a região Congo-Angola dos bantos. Outro indício dessa conexão está no samba-enredo escrito por Geraldo Filme *Tradições e Festas de Pirapora* para participar do carnaval paulista na década de 60 com a Escola Unidos do Peruche. Geraldo Filme sugeriu para a comunidade carnavalesca e à sociedade paulistana, certas raízes sonoras para o samba paulistano. Sugestão essa presente também no samba “Batuque de Pirapora”. Essa minha afirmação se baseia em duas questões centrais que estão nas letras. A primeira se refere à importância que Geraldo confere ao samba de bumbo de Pirapora, relacionada à sua infância:

Eu era menino
mamãe disse vamos embora
você vai ser batizado
no samba de Pirapora²⁰.

A segunda aos “batuques” paulistas das cidades de Piracicaba, Tietê e Campinas. Havia em Geraldo uma afirmação da existência desses “batuques” em São Paulo por meio de sua música. Era um conhecedor de culturas musicais dos negros, dedicando-se, além das composições e participações nos carnavais paulistas, a pesquisas em torno da histórici-

²⁰ FILME, Geraldo. *Batuque de Pirapora*. São Paulo: SESC, CD, 1992.

dade da população negra mestiça paulista. Na sua visão, o samba em São Paulo:

É diferente no andamento, no peso do samba; o nosso vem mesmo daqueles batuques, daquelas festas... rurais, festas que eram dadas aos escravos quando tinham boas colheitas, de corte de cana, boas colheitas de café; então era dada aquelas festas para os escravos, na qual eles se manifestavam com aquelas danças, com aqueles... era batuque, é umbigada, vários tipos de manifestação que assemelha muito ao Maranhão. Como se faz em São Paulo, o batuque nosso aqui, lá eu acho que eles chamam de tambor de crioula, é a mesma coisa... no tocar e no dançar é igualzinho. O batuque nosso que vira pra umbigada... o samba lenço²¹

Ao imprimir uma memória ao samba de São Paulo, Geraldo atribuiu uma ligação com musicalidades que se remetiam como venho afirmando, a registros de memórias dos bantos da África central. As ligações feitas por Geraldo coincidem com a literatura que tratou sobre o assunto²². Veremos que há pistas que oferecem uma interpretação nesse sentido. Apontar para uma possível permanência/ressignificação da cultura de povos banto significa documentar vivências do que ficou retido dessa cultura na prática cotidiana dos negros mestiços.

²¹ FILME, Geraldo. São Paulo: Museu da Imagem e do Som .

²² SLENES, Robert. Malungu, ngoma vem! África coberta e descoberta no Brasil. In: AGUILAR, Nelson (Org.) *Mostra do redescobrimento: negro de corpo e alma- Black in body and soul*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo; Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. p.212-220.

Registros que permaneceram na dinâmica social como a que conferi na festa em torno de seu nascimento e que ficaram em sua experiência como herança de africanos bantos chegados de última hora como escravos no século XIX.

Distanciar-se de uma postura que valoriza apenas os sinais residuais poderá propiciar um alargamento de nossa percepção sobre a memória dos negros mestiços em São Paulo. Os saberes negros se mantiveram ao longo do tempo e expressaram marcas culturais, não como “resto” ou “resíduo”, mas como vivência, pois não ficaram isoladas do contexto social, nem mesmo folclorizaram-se devido ao impacto provocado pelos valores urbanos. Sendo assim, essas vivências se transformaram definindo a cultura através de musicalidades, instrumentos, rezas e danças; mudaram os registros de memórias banto, inseridos no movimento do tempo e das transformações sociais. Com isso, a identificação de africanismos puros perde força. Isso não tem nenhum sentido, como já alertou Flávio Gomes dos Santos. “Deve-se, pelo contrário, tentar perceber a África reelaborada historicamente no Brasil²³”. Para perceber essa reelaboração tem que se dar destaque ao modo improvisador que os africanos deram à recomposição de suas culturas em um contexto de desequilíbrio cultural vivido nas Diásporas. Foi essa habilidade de improvisar, marca singular dos africanos, que os

²³ GOMES, Flávio dos Santos. Seguindo o mapa das minas: plantas e quilombos mineiros setecentistas. *Estudos Afro-Asiáticos* (29): 113-142, março de 1996.

permitiu diante de situações desfavoráveis, elaborarem formas de existir e reter certas estruturas da cultura material e de estruturas ligadas à sensibilidade, sentimentos e emoções. Isso revela uma estratégia para manter e ressignificar os modos de ver e viver o mundo sob um sentido histórico específico, não mais africano, mas negro brasileiro.

A grande maioria dos escravos que chegaram na primeira metade do século XIX no Brasil desembarcaram nas províncias do Rio de Janeiro e São Paulo, e eram provenientes, sobretudo da África Central onde viviam os povos de língua banto. Dado as inúmeras ramificações do banto, chegaram no Sudeste brasileiro os falantes de “kimbundo da região de Luanda, o umbundu da região de Benguela e o kikongo falado na “àrea que se estende do rio Dande (ao norte de Luanda) até acima de Loango, e entre o mar e o rio Kwango²⁴”. Desde o século XVI as línguas africanas imiscuíram-se ao português antigo; o que provocou a alteração desse português e “a subsequente participação de falantes africanos na construção da modalidade da língua e da cultura representativas no Brasil²⁵”.

Essa participação, “ao longo de quatro séculos consecutivos, favoreceu a interferência de línguas africanas no Bra-

²⁴ SLENES, Robert. Malungu, ngoma vem! África coberta e descoberta no Brasil. In: AGUILAR, Nelson (Org.) *Mostra do redescobrimento: negro de corpo e alma- Black in body and soul*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo; Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. p. 214.

²⁵ CASTRO, Yeda Pessoa de. A influência das línguas africanas no português brasileiro. In: *Pasta de textos da professora e do professor*. Salvador: Secretaria Municipal de Educação, 2005. p. 4.

sil. Isso se fez sentir em todos os setores: léxico, semântico, prosódico, sintático e, de maneira rápida e profunda, na língua falada²⁶.

Além do aspecto linguístico, outros aspectos dessa cultura banto resistiram e se tornaram práticas recorrentes entre os negros paulistas que lidaram, sobretudo, com as dimensões estéticas como a dança e a música. Há que se considerar que muito das relações familiares e formas de religiosidade e crenças também contribuíram para a permanência de um modo de viver com registros banto. Mas a preocupação maior é focalizar e analisar os traços da cultura banto a partir das dimensões estéticas como a dança e a música.

Em relação à África Central, há certa homogeneidade de costumes entre os povos dessa região, o que pode ser notado na importância do:

complexo cultural ventura-desventura, ou seja, da ideia de que o universo é caracterizado em seu estado normal pela harmonia, o bem estar, a saúde, e que o desequilíbrio, o infortúnio, a doença são causados pela ação malévola de espíritos ou de pessoas, frequentemente através de bruxaria ou da feitiçaria²⁷.

Para realizar esses valores e metas culturais relacionados à fecundidade,

invulnerabilidade/vulnerabilidade e status/prosperidade, depende, sobretudo de um estado de pureza ritual.

As cerimônias e os tabus observados para atingir esse estado de pureza - associado especialmente à dança, à música e ao transe – geralmente são feitos em torno de um fetiche (charm), que é um objeto feito sob inspiração, incorporando os símbolos mais poderosos do movimento religioso²⁸.

Há que se observar que essas práticas culturais acompanham a historicidade da experiência social, sendo assim modificadas conforme os novos processos de criação de novos símbolos ou reinterpretção de símbolos “estrangeiros” de acordo com a dinâmica interna da cultura.

Ora, o depoimento de Geraldo não traz reproduções intactas com os narrados da cultura dos povos bantos. Mas revela vinculações com os princípios e as dimensões estéticas, que foram o que melhor resistiram ao impacto da diáspora e escravização nas Diásporas. Assim como as formas de religiosidade eram o centro vital na vida africana, as expressões estéticas também estavam intimamente ligadas ao sentido de existência, pois não há separação, ao cultivar os ancestrais, entre religião, corpo, dança e música. Em outras palavras, cultuam-se os espíritos ancestrais dan-

²⁶ CASTRO, Yeda Pessoa de. A influência das línguas africanas no português brasileiro. In: *Pasta de textos da professora e do professor*. Salvador: Secretaria Municipal de Educação, 2005, p.4.

²⁷ SLENES, Robert. Malungu, ngoma vem! África coberta e descoberta no Brasil. In: AGUILAR, Nelson (Org.) *Mostra do redescobrimento: negro de corpo e alma- Black in body and soul*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo; Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. p. 214.

²⁸ SLENES, Robert. Malungu, ngoma vem! África coberta e descoberta no Brasil. In: AGUILAR, Nelson (Org.) *Mostra do redescobrimento: negro de corpo e alma- Black in body and soul*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo; Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. p. 216.

çando e cantando. São esses elementos que possibilitam a comunicação com o mundo espiritual.

Mesmo com o impacto provocado nas línguas, os princípios estéticos, e aqui eu diria que os religiosos também foram conservados num processo de empréstimos e ressignificações culturais. Isso traduzido revela certa maleabilidade de comportamento que os povos bantos tiveram que assumir para recompor as experiências de vida em novo contexto.

As musicalidades negras ligadas à religião e que se processaram em São Paulo, como o samba de Pirapora e os “batuques” de Tietê, Piracicaba e Campinas cantados por Geraldo, são a música e a dança de umbigada. Outras expressões musicais como Jongo e as congadas paulistas também carregam fortes traços da cultura banto, pois possuem vinculações com o mundo da espiritualidade e com instrumentações herdadas da África, como os tambores de tronco (no Jongo) e as marimbas (nas congadas).

Essas novas formas de sociabilidade musical e religiosa se fizeram no processo de imbricamento cultural, como é o caso do samba de Pirapora e as congadas, que possuem marcas de um catolicismo popular em coexistência com aquele “sistema” religioso banto discutido por Robert Slenes²⁹. Há outros registros dessas vinculações dos sambas e danças dos negros paulistas com a cultura dos povos bantos

como bem cantadas por Geraldo:

Eunice puxava o ponto
Dona Olímpia respondia
Sinhá caía na roda
Gastando sua sandália
E a poeira levantava
Com o vento das sete saias
Lá no terreiro tudo era alegria
Nego batia na zabumba e o boi gemia³⁰

Expressões culturais como dançar em “roda”, responder o “ponto”, executar um instrumento percussivo são experiências sociais que se encontram na região da África Central e que são ressignificados nos núcleos de samba liderados por “Madrinha Eunice” e “Dona Olímpia” em suas residências.

Édison Carneiro, ao descrever e analisar relatos de viajantes portugueses na região de Luanda, em Angola, no final do século XIX, cita que o samba de umbigada, chamado de “batuques” pelos viajantes, consistia:

num círculo formado pelos dançadores indo para o meio um preto ou preta que, depois de executar vários passos, vai dar uma umbigada, a que chamam semba, na pessoa que escolhe, a qual vai para o meio do círculo, substituí-lo³¹.

Dos grupos, em redor, saem alternadamente indivíduos, que no amplo espaço exibem os seus conhecimentos coreográficos, tomando atitudes grotescas. Por via de regra são essas representadas por mímica erótica, que as damas, sobretudo, se esforçam por tornar obsce-

²⁹ SLENES, Robert. Malungu, ngoma vem! África coberta e descoberta no Brasil. In: AGUILAR, Nelson (Org.) *Mostra do redescobrimento: negro de corpo e alma- Black in body and soul*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo; Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. p.212-220.

³⁰ FILME, Geraldo. *Batuque de Pirapora*. São Paulo: SESC, CD, 1992.

³¹ CARNEIRO, Édison. *Samba de Umbigada*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961. p. 10.

na... após três ou quatro voltas perante os espectadores, termina o dançarino por dar com o próprio ventre na primeira ninfa que lhe parece, saindo esta a repetir cenas idênticas³²

Sobre os instrumentos Édison Carneiro, ao citar os viajantes, revela:

Os instrumentos musicais que acompanhavam o batoque, são os bumbos e palmas das mãos. Além desses havia “quiçanjes e marimbas”. Ao dançar normalmente à noite as gomas, que possuem o desenho de um tambor, eram esquentados por fogo no terreiro em que se dança³³.

Os relatos dos viajantes portugueses indicam quanto esforço faziam para tornar o africano um ser primitivo. As “atitudes grotescas” como assim os viajantes diziam, significavam na verdade a importância que o corpo, a dança e a música possuíam para imprimir um sentido de experiência social. Razão e sensibilidade não se separavam para construir uma percepção da realidade vivida. Apesar das avaliações racistas dos viajantes ao relatar o que viram, elas são indicadoras de como as expressões dos africanos bantos estão presentes na letra “Batoque de Pirapora” de Geraldo Filme.

Assim como dançar em roda, Geraldo canta na letra “puxar o ponto”. O “ponto”, uma espécie de canto enigmáti-

co era versado em forma de desafio por um cantor mestre e reproduzido pelos demais da roda. O segredo lançado teria que ser decifrado por outro cantor mestre de alguma turma vizinha de escravos nas plantações de café. E assim se fazia o Jongo, pergunta e resposta, ritmos e performance, saberes e fazeres.

O desenho coreográfico desse canto que também incluía dança era chamado de “quizumba”, que em Angola é uma dança de namoro feita em roda. À medida que as línguas africanas foram se imiscuindo à língua portuguesa, bem como o seu contrário³⁴, esses Jongos foram se transformando em “visarias”, certa reinterpretação daquelas expressões sonoras africanas cantadas em português.

As visarias aparecem na trajetória de Geraldo Filme na cidade de São Paulo. Elas são citadas pelo sambista Osvaldinho da Cuíca em depoimento feito para um documentário do ano de 2000 que tratou da biografia de Geraldo Filme³⁵. Outras indicações de registros bantos aparecem também nas anotações etnográficas de Mário de Andrade, quando em 1937, acompanhou a festa e o samba de Pirapora na cidade de Bom Jesus do Pirapora, lugar aonde Geraldo ia desde menino. Em uma das suas andanças por São Paulo, testemunhou a festa e relatou as sociabilidades que eram vividas pelos

³² CARNEIRO, Édison. *Samba de Umbigada*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961. p.11.

³³ CARNEIRO, Édison. *Samba de Umbigada*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961. p. 13.

³⁴ CASTRO, Yeda Pessoa de. A influência das línguas africanas no português brasileiro. In: *Pasta de textos da professora e do professor*. Salvador: Secretaria Municipal de Educação, 2005, p.8.

³⁵ GERALDO FILME – Crioulo cantando samba era coisa feia. Direção: Carlos Cortez. Brasil, 52 min., cor, 35 mm, 1998.

negros mestiços paulistas ao praticar o samba de bumbo.

Reúnem-se um grupo de indivíduos, na enorme maioria, negros e seus descendentes, pra dançarem o samba. Frequentemente esse ajuntamento mantém uma noção de coletividade, quero dizer, forma realmente um grupo, um rancho, cordão, uma associação enfim cuja entidade é definida pela escolha ou imposição dum chefe, o “dono do samba”. Esse chefe é quem toma determinações gerais e manda em todos. Manda sem muita força, obedecido sem muita obrigação³⁶...

Reúnem-se para comungar. Comungar de uma música que os tornam parceiros de uma sociabilidade. Se o samba era a fonte da alegria, então se deve imaginar que o sorriso, a bebida, o prazer vinham tornar menos sofrida a exatidão dos dias. Naquele momento nada mais importava, a não ser sambar. Festa que projetava um presente repleto de possibilidades, onde a música sinalizava para um futuro em perspectiva. Mário de Andrade narra um evento que relampeja aos nossos olhos como um momento promissor. Há a organização de uma forma de sociabilidade festiva que passaria a ser vivida como um costume entre os participantes. Construção de laços de identificação que se faziam com a música. Desse modo, não seria exagero ver nessa experiência social particular, a prática de um conjunto de costumes

sendo expostos e vivenciados a partir de determinados códigos como a dança, a música, o sentimento de grupo e de uma liderança que compartilha poder. Mas o relato é mais extenso, permitindo notar como os modos de relação interpessoal são constituídos a partir da música:

Na noite de 14 de fevereiro de 1931, foi mesmo sublime de coreografia sexual o par que se formou de repente no centro da dança coletiva. O tocador do bumbo era um negrão esplêndido, camisa-de-meia azul-marinho, maravilhosa musculatura envernizada, com seus 35 anos de valor. Nisso vem pela primeira vez sambando em frente dele uma pretinha nova, de boa doçura, que entusiasmou o negrão. Começou dançando com despuddorada eloquência e encostou o bumbo com afago bruto na negrinha. O par ficou admirável. A graça da pretinha se esgueirando ante o bumbo avançando com violência, se aproximando quando ele se retirava no avanço e recuo de obrigação, era mesmo uma graça dominadora³⁷.

Mas o que há ali entre essas duas pessoas senão a felicidade, comandada pelo coração? Tudo o que era razão, compostura, formalidade e rigidez nos movimentos do corpo, ia para o “ralo”. O que fica é um jeito singular de estabelecer relações amorosas que envolvia o casal. Uma inclinação afetuosa. Mas não é essa a graça da vida? Afago, chamego, doçura e conquista. E para acabar com a razão

³⁶ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*, 2. ed., São Paulo: Martins, Brasília, INL, 1975. p. 148.

³⁷ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*, 2. ed., São Paulo: Martins, Brasília, INL, 1975, p.148.

dominadora, branca e masculina, o que acontece entre o casal é a completa consciência daquela menina que controla o rapaz e a situação. Há que se considerar que é um controle dotado de sensibilidade, de jogo de “cintura”. Uma cintura que dança, que conquista pela sensação e pela imaginação. Foi a cintura, centro modulador da dança na África Central, que possibilitou a elaboração de uma corporalidade³⁸ negra sendo vivida pela dançarina e pelo tocador de bumbo. O relato nos leva inclusive à dimensão noturna daquela sociabilidade: “na noite de 14 de fevereiro de 1931, foi mesmo sublime...”. À noite os sistemas de controle sobre a vida ficavam de certa forma, mais frouxos. Devia-se explorar esse horário como forma de aproveitar os momentos sublimes dedicados ao samba de bumbo. O relato revela o jogo de conquista entre o par. Aos olhos dos viajantes e cronistas, nas palavras de Mário, o samba e o desenrolar da vida em torno dele era tido como algo “indecente”.

Há explicitamente, no modo dos negros mestiços paulistas dançarem, um comportamento corporal africano. Pois se percebe que a cintura é o princípio que norteia o modo de dançar, muito comum nas rodas de dança da África Central. A cintura das mulheres negras dançan-

do sinalizam para essa corporalidade. O corpo é o lugar por onde se inscreve um modo de se divertir, de alegrar-se e expressar valores. O corpo aparece aqui como a marca simbólica de um grupo, não como depósito, mas como espaço de construção de memória³⁹.

O bumbo nas mãos dos tocadores merece destaque. Qualquer tentativa de buscar um uso exclusivamente paulista para esse tambor, corre-se o perigo de cometer falha. Pois ele está presente em festas do Nordeste com os maracatus, nas bandas militares imperiais, no Rio de Janeiro com as bandas do “Zé Pereira” no século XIX, bandas de carnaval como “O Malho” no início do século XX e no próprio samba de bumbo de Pirapora.

Antes da adoção do bumbo pelos negros mestiços de São Paulo que iam para a procissão em Pirapora, o samba era feito a partir de um tambor chamado de “tambu”. Um tambor feito de tronco de árvore, tão importante que correntemente chamavam de dança do “tambu”. Affonso A. de Freitas, no livro de Wilson R. de Moraes⁴⁰, afirma haver a presença do tambu no samba de Pirapora onde iam grupos procedentes de diversas cidades do interior e da capital paulista e de outros estados vizinhos:

³⁸ TAVARES, Julio. Educação através do corpo: a representação do corpo nas populações afro-americanas. In: AGUILAR, Nelson (Org.) *Mostra do redescobrimento: negro de corpo e alma- Black in body and soul*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo de São Paulo; Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. p.476. Tavares afirma que o corpo negro coexiste como dispositivo de poder, de identidade e linguagem transparente em seu cotidiano.

³⁹ TAVARES, Júlio. Educação através do corpo: a representação do corpo nas populações afro-americanas. In: AGUILAR, Nelson (Org.) *Mostra do redescobrimento: negro de corpo e alma- Black in body and soul*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo de São Paulo; Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000, p.476.

⁴⁰ MORAES, Wilson Rodrigues de. *Escolas de samba de São Paulo*, capital. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

No centro das rodas, quatro ou seis figurantes, quantos comportasse o estreito círculo formado pelos terceiros, dançavam e cantavam acompanhados em grito pelos da roda... O bombo (sic!) corriqueiro e prosaico substituíam em todos os grupos de dançadores o primitivo e característico tambu⁴¹.

O relato oferece pistas de que o tambu existiu no samba de Pirapora. Mas não é suficiente para identificarmos quando se dá a passagem do tambu para o bumbo. Provavelmente o modo de se fazer o tambor “tambu” tenha alguma relação com os povos da África Central, pois a “Ngoma”, um nome universal para os tambores nessa região, está presente em todas as dimensões da vida social, sobretudo a religiosa, onde a “Ngoma” é meio de comunicação entre o mundo dos vivos e o mundo dos ancestrais. O tambu e o bumbo, como seu substituto, nas mãos dos negros mestiços paulistas nas cidades de Pirapora e São Paulo, foram transformados em provedores e motivadores de uma sociabilidade sonora, obedecendo ao sentido que os tocadores atribuíam.

Outra questão importante é saber por que os negros mestiços iam para a procissão em Pirapora. Buscar a resposta para essa questão pode oferecer vínculos entre a África Central e São Paulo do ponto de vista religioso e musical. As imagens e santos católicos adorados pelos africanos no Brasil foram, às vezes,

apropriação dos símbolos cristãos, mas também uma reinterpretação das práticas religiosas africanas como o culto dos “Minkisi”. Os Minkisi eram amuletos feitos de madeira por povos da região do Congo, onde se depositavam substâncias do mundo natural (folhas) e mineral (pedras) para ritualizar crenças nos poderes sobrenaturais. As congadas no Brasil Colônia e Império revelam que essa forma de religiosidade fora reinterpretada, onde os escravos se apropriaram de figuras religiosas do catolicismo, como nossa Senhora da Aparecida, Nossa Senhora do Rosário e São João, atribuindo-lhes significados semelhantes aos Minkisi⁴².

Outra relação é o modo como se constitui a crença nessas imagens de santos e santas. Essas figuras religiosas foram todas resgatadas ou achadas dentro ou à beira de rios. A água para o povo bacongo da África central é o elemento de ligação entre o mundo dos vivos e dos mortos. A água representa essa ligação por possuir o poder da purificação. Sendo assim, há fortes indícios de uma estrutura de sensibilidade africana que emerge em torno da religiosidade tomando novas formas e configurando um modo de crer que se fez em um novo contexto. Diante dessa experiência que se alterou não seria exagero sugerir que a imagem de Bom Jesus do Pirapora também assumisse uma identificação como a dos amuletos. Santo esse que foi achado às beiras do rio, na cidade de Bom Jesus

⁴¹ MORAES, Wilson Rodrigues de. *Escolas de samba de São Paulo*, capital. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978. p. 12.

⁴² SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista*. História da festa de coroação de rei congo. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

de Pirapora, nas primeiras décadas do século XVIII.

Em função da historicidade do Bom Jesus, os negros mestiços que para aquela cidade iam, inclusive os da capital, construíram uma forma de crença que lembra maneiras africanas de religiosidade. Bom Jesus, ao ser encontrado e resgatado das águas cumpre a função de mediador entre o mundo do sagrado e do profano.

A relação com o sagrado é mediada pela indisposição a modos de vida ditados pelos formalismos. A relação vivida pelo tocador de bumbo e pela dançarina e a relação com figuras religiosas são sinais concretos da disposição em se entregar para um viver tangenciado por tradições festivas que tinha como motivo a ida à procissão. É o que se verifica na relação de romance entre os dançarinos presentes na festa. A troca afetiva que ali se estabelece entre o casal tem no coração o pulso determinante de uma experiência social que, na década de 1930, já começaria a ser sufocada pelo processo mais acentuado de urbanização. O processo de sufocamento deveu-se às práticas de intolerância por parte dos poderes estabelecidos como a Igreja Católica e a polícia, o que provocou um desânimo entre os participantes; para detrimento do samba vivido em Pirapora do Bom Jesus.

Já educado nesses costumes de traços bantu, Geraldo Filme mudou-se com a família, por volta de 1933, para a cidade de São Paulo passando a ter residência no bairro dos Campos Elíseos e frequentando um dos redutos de sambistas ne-

gros paulistas nos anos de 1930: o bairro da Barra Funda.

A mãe, que se chamava Augusta, desejou uma carreira de médico. Sonho improvável para um menino que nos anos de 1930 já frequentava as rodas de samba da Barra Funda, no Largo da Banana. Nesse ambiente comporia, por volta dos dez anos de idade, seu primeiro samba e aos vinte e dois anos, isso em 1949, já estava cantando na Rádio América, revelando uma postura decidida do que queria para sua vida. Vivendo uma temporalidade que se movia pelo fazer musical e que daria o rumo de suas escolhas pessoais, Geraldo Filme foi tecendo sua história. Exemplo disso é a desobediência ao projeto de sua mãe que o queria como médico. Seu projeto, como ele mesmo disse, era ser “Doutor em samba”. Geraldo contrariou durante quase sete décadas a ideia de que a cidade de São Paulo seria túmulo, ou coisa parecida, do samba. Ele e suas músicas alargaram as fronteiras da cartografia e da memória musical paulistana.

Nada de romântico ou glamour na escolha de Geraldo. Mesmo porque sua mãe sabia da vida boêmia de seu pai Sebastião, que também foi músico e das diversas vezes que levou amigos alcoolizados para jantar. Apesar de seu pai não beber, aquilo que fazia desagradava profundamente sua mãe. Também sabia o quão difícil era a vida dos negros mestiços na cidade nas décadas posteriores à escravidão, onde sobraram apenas os parques e inglórios trabalhos como, por exemplo, o doméstico. Sua mãe viveu

essa dificuldade como mulher viúva que educou sozinho o filho após a morte do marido, quando Geraldo ainda era criança. Portanto, viver de música seria optar por um caminho difícil. Talvez aí esteja o desejo de ver o filho médico.

No entanto, os caminhos de Geraldo Filme foram outros. Durante a infância e adolescência teve que conciliar seu entusiasmo junto ao samba com o trabalho de entregador de marmitas. Essa relação e opção pela música se devem àquilo que Geraldo viveu no ambiente familiar, o qual ele chamava de “musicalidade”, atribuída à sua mãe, sua avó e seu pai tocador de violino.

O registro da “musicalidade” na sua memória fez-se, sobretudo, pela oralidade e musicalidade herdadas das gerações anteriores a sua. Foram essas relações íntimas e familiares que proporcionavam a continuação de práticas musicais marcadamente orais, servindo como elo de ligação, contato e trocas entre gerações distintas. Para Geraldo, a oralidade permitiu a transmissão dos sambas e choros. Ao lembrar-se de sua avó que viveu durante as décadas finais do século XIX e as décadas iniciais do século XX, Geraldo oferece pistas dessa relação familiar que se dava através da tradição oral nas relações privadas.

Oi tia, tia, tia
oi tia de junqueira, tia
moça bonita, delírio tia
veja que coisa indecente, tia
deita sem estar casada, tia
fazendo vergonha pra gente, oi tia.

Havia por parte de sua avó a prática de cantar músicas que situa a importância da tradição oral entre sua família e, como a partir dela se criavam relações concretas de sociabilidade onde se articulavam novos saberes e fazeres musicais. Ao atualizar as recordações sobre a história da família, a presença feminina tem destaque no depoimento. Através de sua música, o trabalho de sua memória deixa evidências sobre o papel social vivido pela mãe e pela avó. São as mulheres de sua vida. São heranças femininas que ajudaram a definir o seu modo de ser e estar masculino na cidade. Geraldo refaz na lembrança certas sociabilidades vividas ainda em tempos de escravidão. Primeiro a avó que vivera os anos de cativo, e depois a mãe que nasceu em 1901, onde sobrevivia ainda uma mentalidade escravista na sociedade brasileira e paulistana no início do século XX. Lembrar da avó significou reatualizar para sua época essa memória da escravidão. A avó busca através da prática musical, construir uma relação com o neto. Por isso, quando Geraldo recorda de sua mãe e de sua avó, nota-se nos seus gestos, na sua vocalidade e no seu olhar uma admiração. Geraldo atualizou essa memória musical através de uma dimensão afetiva. É no mundo sensível que essas mulheres contribuíram para a formação de sua humanidade.

Junto à mãe e à avó, seu pai, também interferiu na formação musical, pois em sua memória há presença do violino, cavaquinho, flauta e os choros no qual o pai participava. Seu pai foi um daqueles

chorões que contribuiu na formação da música popular urbana. Durante os anos 30, a cidade de São Paulo passou a ser um espaço no qual se multiplicaram os chorões que durante o dia ocupavam-se de um trabalho modesto e a noite transformavam em músicos nos mais variados lugares da cidade como a rua, cinema, festas e serestas, em troca, muitas vezes, de “uma mesa farta e, principalmente bebida”.

Mas a relação com o pai foi vivida também a partir de conflitos e divergências quanto ao modo de conceber o samba feito em São Paulo e no Rio de Janeiro. Seu pai durante a década de 1930 viajou para a cidade do Rio de Janeiro, observando como os músicos faziam o samba e concluiu que havia execução mais apurada em função da qualidade e quantidade dos instrumentos que saíam na Avenida. Para o seu pai, os sambistas no Rio estavam melhores equipados, em termos de instrumentos que possibilitava uma melhor qualidade sonora para o samba, já que os de São Paulo tinham muitas vezes que produzir o próprio instrumento de forma caseira e artesanal. Essa experiência vivida pelo pai de Geraldo foi também vivida por Dionísio Barboza, que também esteve no Rio de Janeiro e incorporou elementos do carnaval carioca para fundar o primeiro cordão carnavalesco em São Paulo no ano de 1914. Isso significa que os músicos de São Paulo e Rio de Janeiro já trocavam informações desde o início do século XX diluindo fronteiras e estabelecendo diálogos.

Indignado com a ideia de que São Paulo não era o lugar do samba, Geraldo chega a compor uma música para mostrar a sua insatisfação e dar uma resposta ao pai por tal afirmação:

Eu vou mostrar, eu vou mostrar
Que o povo paulista também sabe sam-
bar
Eu sou paulista
Gosto de samba
A Barra Funda também tem gente bam-
ba
Somos paulistas e sambamos pra ca-
chorro
Pra ser sambista não precisa ser do mor-
ro⁴³.

Demarca uma cartografia para o samba paulista, realçando espaços da cidade como a Barra Funda. Busca construir uma territorialidade que se situa nos aspectos geofísicos para afirmar uma diferença. Não é o morro e sim a planície.

Geraldo Filme narra a forma como faziam instrumentos - “eu e o Zeca da Casa Verde esfolava uns bichaninho para empachar tamborim... então eram aqueles tamborins quadrados. Não tinha tarraxa, era tachinha e fogo e dá-lhe jornal...”⁴⁴.

Esses processos artesanais na fabricação de instrumentos musicais eram uma prática rotineira entre os sambistas e um atraso aos olhos das classes dominantes que desejavam apagar aquilo que não representasse modernidade. Peles

⁴³ FILME, Geraldo. *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*, p. 78.

⁴⁴ FILME, Geraldo. *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*. São Paulo: SESC, 2000.

de carneiro e cabrito, latas de gordura animal, barricas de madeira eram os materiais utilizados para fabricar bumbos, tamborins quadrados e surdos. Normalmente as peles de animais eram conseguidas em curtumes ou então se compravam em lojas de artigos de umbanda. Era no entre-lugar das grandes transformações determinadas pela urbanização em São Paulo que iriam emergir culturas e tempos sociais ditados pela música configurando as áfricas em miniatura; nos interstícios da cultura dominante. A produção artesanal de instrumentos expressava rupturas, alternativas e um contraponto à época impregnada pela urbanização. A produção de um tamborim era feito manualmente, pois não havia a fabricação manufatura daquele tipo de instrumento até os idos de 1958/1959 como revela o sambista Osvaldinho da Cuíca⁴⁵.

No carnaval de 1960, componentes da escola de samba Leandro de Itaqueira aparecem posando com fantasias e instrumentos percussivos. Três rapazes, uma moça e um menino seguram bumbo, agogô e tamborim. Especificamente o bumbo possui moldes de fabricação já manufaturados. Os dois processos de fabricação de instrumentos, o artesanal e o manufaturado passaram a coexistir numa mesma atividade ligada à música e ao carnaval. O que se verifica é uma mul-

tiplicidade de intenções, tensões, desejos ocupando um mesmo espaço cultural. Aquelas experiências, de Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Osvaldinho da Cuíca na fabricação artesanal, do domínio da técnica de execução dos instrumentos, do canto e da dança nos carnavais como se percebe com os componentes da escola de samba Leandro de Itaqueira, também irão fazer parte daquela São Paulo que elaborava seu samba.

Entre as décadas de 30 e 50 os negros mestiços de São Paulo praticavam o samba e o carnaval como forma de diversão e como modo de viver. Não havia ainda nessas décadas uma intencionalidade voltada para a organização sistemática do carnaval com competições, fantasias e sambas-enredo. Reuniam-se na região da Praça da Sé entre as ruas João Mendes, Direita e Quintino Bocaiúva apenas para brincar o carnaval. Vinham de diferentes partes da cidade e juntavam entre 20 e 30 ritmistas, que improvisavam tambores com latas de lixo, cavaquinhos e sanfonas, e mais os brincantes que ao todo chegavam a 40 ou 50 pessoas. Mesmo de maneira improvisada, esses grupos dançavam os sambas e jogavam a tiririca ou pernada paulista.

Geraldo esteve submerso nessa ampla gama de práticas musicais, religiosas e festivas como os carnavais, congos, choros, marchas, cateretês, catira ou cururu, samba de bumbo, de roda, lenço, tambu (a umbigada) e toda uma rede de associações negras em torno de cordões carnavalescos que já existiam desde as primeiras décadas do século XX e que,

⁴⁵ URBANO, Maria Aparecida. *Sampa, samba, sambista- Osvaldinho da Cuíca*, São Paulo: Edição do autor, 2004. p.41.

direta ou indiretamente, foram incorporados por ele e passaram a constituir um repertório de saberes e fazeres que compusessem a sua memória.

Geraldo Filme demoliu o clichê que afirma ser São Paulo o túmulo do samba ao se negar à ilustração como sua mãe desejou ao querê-lo médico; foi a memória surpresa no arquivo sonoro da cidade para além de Adoniram Barbosa. Sendo assim, ele foi o ponto de fuga, a desobediência, o inusitado, a surpresa suspeita diante do ímpeto sedutor da civilização urbana e metropolitana; percorreu o caminho úmido e quente não capturado pela impermeabilização do espaço e da alma; driblou o ambiente cinzento das fábricas, da disciplina performática dos negócios e serviços, da irrealidade tecnológica. Viu no samba, a dança da alma. Fez do samba, o antídoto ao enlouquecimento lento instituído pela modernidade paulista. Recusou o nada, preferiu o tudo. Driblou a narrativa pivô que insiste em silenciar as memórias sonoras paulistas e faz triunfar apenas os ruídos de fábricas, automóveis e outros sons urbanos. Com ele se vê encerrado esse chavão esquemático. Liberta a cidade da morte fria enclausurada no túmulo e no silêncio inventado. Instituiu o lugar ímpar para esse samba com memórias rurais e religiosas dos tambores de Pirapora do Bom Jesus. Nunca mais São Paulo e os negros e mestiços que aqui vivem serão taxados de não musicais.

Fontes:

Discografia

CUÍCA, Osvaldinho da. *História do samba paulista*. São Paulo: CPC/UMES, CD, 1999.

FILME, Geraldo. *Tradições e festas de Pirapora*. São Paulo: SESC, CD, 1992.

FILME, Geraldo. *Batuque de Pirapora*. São Paulo: SESC, CD, 1992.

Documentário

GERALDO FILME – Crioulo cantando samba era coisa feia. Direção: Carlos Cortez. Brasil, 52 min., cor, 35 mm, 1998.

Livro

A MÚSICA BRASILEIRA DESTA SÉCULO POR SEUS AUTORES E INTÉRPRETES. GERALDO FILME. São Paulo: SESC, 2000.

FILME, Geraldo. Que gente é essa. In: *Música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*. São Paulo: SESC, 2000.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. 2 ed., São Paulo: Martins Fontes, Brasília, INL, 1975.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade - lembranças de velhos*. 3 ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

- BRITO, Iêda Marques. *Samba na cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural*. São Paulo: FFLCH/USP, 1986.
- CAMPOS, Eudes. São Paulo na visão classi(ci)sta de Prestes Maia. In: *Revista do Patrimônio Histórico*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, n. 4, 1996, p-43.
- CARNEIRO, Édison. *Samba de umbigada*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. A influência das línguas africanas no português brasileiro. In: *Pasta de textos da professora e do professor*. Salvador: Secretaria Municipal de Educação. 2005.
- FILME, Geraldo. *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*. São Paulo: SESC, 2000.
- _____ Que gente é essa. In: *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*. São Paulo: SESC, 2000.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Rio de Janeiro: Editora 34, Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GOMES, Flávio dos Santos. *Negros e política (1888-1937)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- MORAES, Wilson Rodrigues de. *Escolas de samba de São Paulo*, capital. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- RISÉRIO, Antônio. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- ROLNIK, Raquel. *Territórios negros em São Paulo. Uma História*. Comunicação apresentada no Simpósio ABA. Campinas, Mimeo. 1998.
- SANTOS, Carlos José Ferreira. *Nem tudo era italiano (1890-1915): São Paulo e pobreza*. São Paulo: Annablume, 1998.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: os frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SILVA, José Carlos Gomes. Negros em São Paulo: espaço público, imagem e cidadania. In: NIEMEYER, Ana Maria de; GODOI, Emília Pietrafesa de (Org.). *Além dos territórios: para uma etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1998.
- SLENES, Robert. Malungu, ngoma vem! África coberta e descoberta no Brasil. In: AGUILAR, Nelson (Org.) *Mostra*

do redescobrimento: negro de corpo e alma- Black in body and soul. São Paulo: Fundação Bienal/ Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. p.212-220.

_____. *Sonoridades paulistanas*. Dissertação de Mestrado em História-PUC-SP, São Paulo, 1989.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista*. História da festa de coroação de rei congo. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

TAVARES, Júlio. Educação através do corpo: a representação do corpo nas populações afro-americanas. In: AGUILAR, Nelson (Org.) *Mostra do redescobrimento: negro de corpo e alma- Black in body and soul*. São Paulo: Fundação Bienal/ Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

WISSEMBACH, Maria Cristina. *Ritos de magia e sobrevivências: sociabilidade e práticas mágico-religiosas – 1890-1940*. Tese de Doutorado, Departamento de História- FFLCH-USP, 1997.

_____. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil 3*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VINCI, José Geraldo. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

