

Ambulantes, mães-pretas e engraxates: A cidade dissidente de Geraldo Filme¹

Giordano Barbin Bertelli

Professor do IFSP

Recebido em: 10/02/2017

Aprovado em: 02/04/2017

O artigo propõe uma análise do samba do compositor Geraldo Filme. Discuto a perspectiva construída pelos sambas a respeito das estratégias de sobrevivência e enfrentamento ao estigma, agenciados pelos setores sociais marginalizados pela expansão da cidade de São Paulo. Argumento que a perspectiva de Geraldo tece uma contranarrativa da história da cidade e de seus grupos marginalizados. Termino por apontar o caráter dissensual da prática social e política inscrita na sociabilidade evocada e na poética praticada pelas canções do sambista.

Palavras-chave: Geraldo Filme, samba, contranarrativa, estética, política

Peddlers, Black-Mothers and Shoe Shiners: The Dissident City of Geraldo Film proposes an analysis of the composer Geraldo Filme's samba. We here discuss the perspective constructed by the sambas regarding survival and clash stigma, intermediated by the marginalized social sectors in the expansion of the city of São Paulo. We claim that Geraldo's perspective weaves a counternarrative of the city and its marginalized group's history. We conclude by pointing out the dissenting character of the politic and social practices in the evoked sociability and in the poetry from the songs of this composer.

Keywords: Geraldo Filme, samba, counternarrative, aesthetics, politics

Quero ser sambista/Ao renascer de novo/Pra cantar a alegria/E desventura de meu povo/Quero ter muitos amigos/Como tenho atualmente/Cantar samba na avenida/E nascer negro novamente

(Reencarnação – Geraldo Filme)

Apresentação

Menos que uma análise exaustiva e um levantamento minucioso do contexto de composição e da obra de Geraldo Filme, no texto a seguir procuro ensaiar uma perambulação pelos versos de alguns dos sambas do compositor paulista. Tomo as letras não como expressões indicadoras de dados “reais”, mas como parâmetros de uma perspectiva particular que os sambas constroem sobre a cidade. Perspectiva que se insere, ao revesti-las de significados dissidentes, entre as práticas acionadas por aqueles que não puderam – ou negaram-se a – ser integrados pela lógica da expansão industrial e urbana da “cidade do progresso”.

Assim, longe de considerá-lo um objeto de análise, desejaria evocar Geraldo como um parceiro de percurso. Uma espécie de guia privilegiado para mover-me pelos meandros de histórias que conheceu – e compartilhou – de perto. Compositor com tino afinado para fixar cenas e situações reveladoras do cotidiano urbano da São Paulo de meados do século, coautor de um discurso que o ultrapassa, no tempo e no espaço, espero, assim, aliar a voz do sambista ao desejo de explicitar uma perspectiva capaz de propiciar a compreensão de algumas das “artimanhas” e “malandragens” suscitadas por um universo urbano marcado pela segregação espacial e simbólica.

Uma espécie de parceria, humildemente, eis o que propõe o artigo. Tomar como referência central um ponto de vista interno às situações que se pretende observar, parece aproximar, no fundo, meu propósito à escrita etnográfica – guardadas, evidentemente, suas devidas finalidades específicas: a música e a poesia estão para o compositor, assim como a produção de compreensão está para o etnógrafo. Entretanto, conta a meu favor o fato de que o risco, inerente a tal aposta cognitiva, pode ser atenuado ao menos por algumas características comuns, incondicionais, ao trabalho etnográfico e à produção poética: tanto a música e a poesia quanto a etnografia se produzem na relação intersubjetiva. Na mesma medida, ambas expressam a subjetividade do observador, sua sensibilidade e astúcia, e também as dos observados. Nesse sentido, são experiências transcritas, reelaboradas. E, por fim, essas diferentes reelaborações só se efetivam, enquanto tais, sob a condição de que se concretizem, cada uma à sua maneira, mediante uma operação estética da linguagem: ambas operam imagens que constroem os conteúdos e as formas aos quais o etnógrafo dirige sua compreensão e o compositor dedica seus versos e acordes. Sendo assim, ao menos nesse sentido preciso, a experiência de que se alimenta a etnografia é da mesma ordem daquela processada na poesia – ambas dependem do trabalho estético da linguagem, subjetivamente compartilhado, para vir à luz, ganhar consistência, densidade e sentido.

Isto posto, ponho-me na trilha dos passos de meu interlocutor e faço das dele as minhas anotações.

Notas iniciais²

Os traços de altíssima desigualdade social, segregação urbana e racismo, constitutivos da formação social brasileira, parecem ter-se catalisado, historicamente, em peças centrais de um poderoso dispositivo de incriminação e deslegitimação política das camadas mais pobres da população. Os estigmas do vício, da vadiagem e do crime produzem a figura do “inimigo comum” a ser combatido e que empresta legitimidade aos aparatos de gestão da “questão social”, por parte

de agências estatais, civis ou religiosas, seja com o propósito da “salvação” ou “recuperação” dos “incapazes” e “vulneráveis”, seja a serviço da punição dos “perigosos”.

Nessas condições, por um lado, nas margens³ da “ordem política institucional” – guardando com ela inúmeros pontos de contato e tensão – funcionam dinâmicas sociais nas quais vêm se configurando repertórios políticos próprios, relativamente autônomos e grandemente destoantes do pensamento republicano e liberal. Trata-se de formas e princípios de convívio, de subjetivação e de aparição no espaço público que dotam àqueles setores sociais de um *sensu de comum* específico que, da perspectiva dos “integrados”, assume predominantemente os contornos da desordem e da violência. Por outro lado, a relativa interdição aos canais institucionais de participação e representação políticas, assim como a intolerância – velada ou ostensiva – ao desempenho de certas atividades e ocupação de certos espaços urbanos conduziu essa articulação de um *sensu coletivo da experiência* para esferas que o debate público usualmente associa ao lazer e ao divertimento, quando não à baderna e à libidinagem.

Talvez esteja nesse processo, entre outros, a chave de compreensão para a centralidade e relevância que a expressividade musical assume na sociabilidade das camadas “populares”. Dito mais especificamente, a forma estética da *canção*, com todos os aspectos de oralidade e narratividade que encerra, não seria um dos territórios privilegiados de articulação de sentido às virtuais comunidades políticas que se configuram nas dinâmicas sociais das camadas mais pobres e marginalizadas da sociedade brasileira? Essa “outra” tradição⁴ inscreveria uma fala dissidente a respeito da dinâmica social brasileira, compondo-se como uma contranarrativa da história desses grupos, na medida em que desconstrói o discurso normativo acusatório e constrói interpretações específicas de valores como paz, justiça, liberdade e igualdade (FELTRAN, 2013). Sendo assim, a questão que se coloca diz respeito a uma perspectiva analítica que permita identificar e estudar essa politicidade. Se a política é também uma questão de subjetivação do litígio (RANCIÈRE, 1996), encaminhar essa análise implica, em alguma medida, desvendar os nexos entre o processo de constituição do sujeito político e do sujeito de expressividade estética. Nesse sentido, os sambas de Geraldo Filme, compostos na liminaridade entre a trajetória do compositor e a construção do eu-lírico – mas também no limiar entre a cidade formal e a informal, o trabalho regular e a provisoriedade dos expedientes de sobrevivência, a transitividade entre o pertencimento social e simbólico e a recorrente proscricção dos traços da cultura negra – parecem inscrever uma narrativa constantemente preterida pelos discursos oficiais. Dispersos entre seus versos, os fios dessa narrativa convidam à escuta de vidas transcorridas a contrapelo dos ordenamentos hegemônicos da vida urbana, vidas que inscrevem composições dissensuais não só do plano poético como também, com igual potência, do plano social.

Filmando Geraldo⁵

Geraldo Filme nasceu em São João da Boa Vista, em 1928, neto de escravos, filho de pai músico e de mãe cozinheira. Batizaram o menino em um terreiro de sua cidade natal, sob os batuques do samba rural que à época marcavam o ritmo da religiosidade festiva do interior de São Paulo. Como outros tantos da vida do sambista, este episódio seria recriado na canção *Batuque de Pirapora*⁶. A canção apresenta pelo menos dois dos principais temas do sambista: a *tradição* do samba (samba de bumbo, samba de umbigada, samba de terreiro etc.) e seu papel na faina diária dos descendentes de escravos pela inserção social e combate ao racismo. Temas que, pode-se dizer, perpassam tantos outros, como aqueles que nos apresentam os arranjos incertos da sobrevivência na “era do progresso”, assim como as adversidades nas franjas da “cidade do trabalho” e o dia-a-dia entre festivo e trágico de seus habitantes.

Mesmo que as circunstâncias do batizado do menino negro denegado pelo padre branco fossem puramente ficcionais, poderíamos, ainda assim, dizer que Geraldo Filme “nascera em berço de samba”. Desde a infância, o violino do pai “chorão” foi acompanhado pelas histórias que sua avó narrava sobre os sambas de roda dos tempos do cativo. Morando nos Campos Elíseos, onde sua mãe fornecia refeições a alguns figurões, Geraldo tendia a circular mais pela vizinha Barra Funda e, completando parte do circuito das rodas de samba de então, pelo Bexiga e Liberdade⁷. Aos dez anos compusera aquele que talvez tenha sido seu primeiro samba. *Eu vou mostrar*, fazia um elogio ao samba de São Paulo. A canção era um recado ao pai que considerava as escolas cariocas mais bem aparelhadas que os cordões paulistanos. Embora a atuação de figuras como Seu Nenê da Vila Matilde, Seu Livinho da Vai-Vai e Madrinha Eunice da Lavapés, entre outras lideranças e fundadores de Escolas de Samba de São Paulo, testemunhe o diálogo com as Escolas e com o Carnaval carioca, a polêmica entre pai e filho sinaliza uma reivindicação recorrente entre os sambistas paulistanos: a especificidade do samba paulista, mais “pesado” que o samba “leve” do Rio (CONTI, 2015). Os versos que Geraldo endereçava ao pai, possivelmente foram batucados sobre as marmitas que a mãe preparava e o menino entregava em domicílio – ocupação típica dos filhos das famílias de baixa renda de então, como aquela dos ajudantes de feira, dos entregadores de garrafas de leite de porta em porta, dos vendedores de balas de cocô pelas esquinas, dos catadores de retalhos de papel e tecido apanhados pelas ruas ou, ainda, das caixas de engraxate perambuladas pelas praças mais movimentadas, e tantas outras realizados por essa mesma época por crianças de sua mesma origem (CALDAS, 1995; MORAES, 2000). O “Negrinho das Marmitas”, assim, dividia-se entre a função que lhe coube no sustento da família – e que lhe rendera o apelido – e o aprendizado no universo do samba paulistano: “A velha queria [*que estudasse*]... tinha condição... mas, ainda se fosse pra ser doutor em samba...”, relembra o compositor a respeito de sua recusa à escola formal e de sua predileção pela “escola do samba”.

Da infância à juventude, na companhia do inseparável Zeca da Casa Verde, ocupava boa parte de suas horas perambulando pelo Largo da Banana, “berço” do samba paulistano na Barra Funda. Nas margens dos trilhos que cortavam as ruas do bairro e seus pátios, Geraldo misturava-se entre as camadas mais empobrecidas da cidade⁸, majoritariamente ex-escravos e seus descendentes. Enquanto as mulheres viravam empregadas domésticas nas casas dos bairros de elite, os homens viravam-se como carregadores e ensacadores das mercadorias que circulavam pelo pátio ferroviário da *São Paulo Railway* (VON SIMSON, 2007, p. 99)⁹. “Como o soldo era pequeno”, diria o sambista, os carregadores de banana vendiam os cachos que recebiam como paga pelo seu trabalho. Entretanto, as “bancas de banana” frequentemente convertiam-se em “bancas de samba”, enquanto os vendedores ocasionais aguardavam por compradores.

Entre casebres, armazéns e o pátio da ferrovia, o Largo da Banana inventava, assim, um espaço-tempo em que as rotinas do trabalho e do samba permeavam-se cotidianamente. Numa época em que o samba, como as demais manifestações e práticas informais da população negra, era sistematicamente perseguido pelas autoridades nas ruas de São Paulo (SANTOS, 2013), os caixotes, latões, as latas e caixas de engraxate faziam as vezes de instrumentos de percussão, embaralhando a copertinência entre os tempos e as atividades da festa e do trabalho, configurando um modo de *reapropriação*¹⁰ que desafiava os usos, a ocupação e os sentidos do espaço público.

Não por acaso, foi no Largo da Banana que Geraldo Filme não só burilou os batusques de sambista, como ensaiou os primeiros passos da *tiririca*, prática análoga à capoeira, composto de dança e luta, enfrentamento e brincadeira, intensamente perseguida pela polícia na cidade de São Paulo entre 1920 e 1970 (Idem). Como adverte o samba: “É tumba moleque, tumba/É tumba pra derrubar/Tiririca faca de ponta/Capoeira quer te pegar/Dona Rita do Tabuleiro/Quem derrubou meu companheiro/Abre a roda minha gente que o batuque é diferente” (MARCOS, 1974).

Era outra a cidade que esse aprendizado revelava ao sambista. A altura das chaminés que se espalhavam ao redor do centro não desviava sua vista das vidas transcorridas ao largo da “cidade do trabalho”. Misturadas ao vai e vem do mercado formal, não raro anotava a figura da “mãe preta/na rua com seu pregão/cafezinho quentinho, sinhô/pipoca, pamonha e quentão” (FILME, 1980), ou o relato do malandro que fez “de tudo para ser bom operário/Veio a crise financeira/Eu perdi o meu trabalho/Vou com o Sol/Volto com a luz da Lua/Oh meu bem não fique triste dinheiro se ganha na rua” (Idem). Vidas itinerantes, nos trânsitos e nas ocupações, transcorridas nos limites entre a fábrica e a rua, que expunham uma cidade diversa – contudo complementar – à “cidade do progresso” incansavelmente exaltada nas páginas da imprensa e nos versos de alguns sambistas mais entusiasmados ou cooptados pela propaganda oficial (CONTI, 2015). Um dia a dia que impunha a incerteza cotidiana da sobrevivência: “Meu bem eu vou me embora...//Dê um beijo nos

negrinhos/Vou ganhar o nosso pão/Carregar algumas malas lá na porta da estação/Engraxar sapato e bota/Carregar cesto na feira/Alugar uma casaca/Ser garçom de gafeira” (FILME, 1980).

A perspectiva de Geraldo parece nos conduzir, assim, por certa “malandragem”¹¹, que consistia no agenciamento das transitividades entre as esferas do mundo oficial formal e as zonas de informalidade, em processos de constituição paralela e conectada: “Hoje vou jogar no bicho//Minha jura quebrarei/Quero ver se aumento um pouco/Sobre aquele que eu ganhei/Oh meu bem não tenha medo/Pois o jogo não dá nada/Para tudo dá-se um jeito/A polícia é camarada” (Idem). *Dinheiro se ganha na rua*, uma das máximas da agência da *malandragem* que, no caso desta canção, delineia um cenário urbano bastante revelador das fronteiras que simultaneamente separavam e uniam a cidade “formal” do “trabalho” e a cidade da “vadiagem”, constantemente rechaçada pelos discursos e práticas oficiais dos agentes do “progresso”: a rua do malandro e a rua da polícia guardavam entre si profundas complementariedades e conflitos.

A São Paulo de Geraldo

Tebas negro escravo/Profissão alvenaria/Construiu a velha Sé/Em troca da carta de alforria/Trinta mil ducados que lhe deu padre Justino/Tornou seu sonho realidade/Daí surgiu a velha Sé/Que hoje é o marco zero da cidade/Exalto no cantar de minha gente/A sua lenda, seu passado, seu presente/Praça que nasceu do ideal/E braço escravo, é praça do povo/Velho relógio, encontro dos namorados/Me lembro ainda do bondinho de tostão/Engraxate batendo na lata de graxa/E o camelô fazendo pregão/O tira-teima dos sambistas do passado/Bexiga, Barra Funda e Lavapés/O jogo da tiririca era formado/O ruim caía, o bom ficava de pé (MARCOS, 1974).

Os temas abordados por Geraldo Filme cobrem boa parte das transformações pelas quais São Paulo passaria entre o início e os meados do século XX. Ora alinhavados às tramas da memória – sejam as recordações pessoais do sambista, sejam as narrativas de uma memória ancestral transmitida oralmente, pelos sambas e *pontos* de terreiro, seja a memória oficial incansavelmente desconstruída pelo sambista – ora extraídos do cotidiano de pequenos expedientes de sobrevivência entremeados com o batuque e com os jogos de tiririca, os sambas nos introduzem no dia-a-dia de uma cidade em intensa expansão urbana e industrial.

Entretanto, a cidade de que nos fala Geraldo destoa fortemente da fabulação monolítica da “cidade do progresso e do trabalho”, cuja imagem triunfante permanece em boa parte inalterada até os dias de hoje. A cidade do sambista situa-se à margem do progresso e do trabalho formal, fronteira povoada por sujeitos e sociabilidades que, em permanente conexão e conflito com a São

Paulo exaltada na crônica e no cancionário “oficiais”, encontram na sociabilidade e no espaço poético do samba uma cidade outra a que habitar, ancorados em “sua lenda” e “seu passado”, exaltados e atualizados musicalmente “em seu presente”.

Compreende-se, assim, a abordagem dispensada à Praça da Sé, referência central da memória oficial paulistana. O samba reivindica as bases sobre as quais se produziu a fabulação da cidade do trabalho e do progresso: o trabalho e a sagacidade de *Tebas, o escravo* – como estampa o título da canção – responsável pela construção de um dos marcos identitários de São Paulo. A construção da narrativa equivale, no plano poético, a uma *ocupação* daqueles que tinham suas práticas de sobrevivência e suas manifestações culturais perseguidas no dia-a-dia e constantemente banidas do espaço urbano¹². No esforço de construção de uma ordem urbana afinada com a imagem do “trabalho” e do “progresso”, as autoridades policiais e a prefeitura perseguiram sistematicamente a “vadiagem” e o “atraso” – estigmas acusatórios que pesavam sobre os ambulantes, os engraxates e – em geral praticada pelos mesmos – o jogo da tiririca (SANTOS, 2013). Em tom de exaltação de samba-enredo e vocalização coletiva, a composição expõe em primeiro plano o protagonismo justamente dos sujeitos que aquela fabulação se esforçava por elidir. A perspectiva de Geraldo transpõe para o coração da cidade aqueles que supostamente deveriam permanecer restritos aos bairros populares para o papel ativo de protagonista, de quem se esperava a passividade de objetos das práticas securitárias – o samba abre roda de tiririca e enche a praça com batuque de lata de engraxates e pregão de camelôs¹³.

Entretanto, a desconstrução da cidade sonhada pelas elites não se limita a expor ostensivamente os sujeitos e práticas que habitariam seus pesadelos. A ocupação da cidade pelos signos e atividades rotineiras das camadas pobres proscritas, não estaria completa se não se desdobrasse no questionamento da própria proscricão:

Vá cuidar da sua vida

Vá cuidar da sua vida/Diz o dito popular/Quem cuida da vida alheia/Da sua não pode cuidar//Crioulo cantando samba/Era coisa feia/Esse é negro é vagabundo/Joga ele na cadeia/Hoje o branco tá no samba/Quero ver como é que fica/Todo mundo bate palmas/Quando ele toca cuíca//Vá cuidar da sua vida...//Nego jogando pernada/Mesmo jogando rasteira/Todo mundo condenava/Uma simples brincadeira/E o negro deixou de tudo/Acreditou na besteira/Hoje só tem gente branca/Na escola de capoeira//Vá cuidar...//Negro falava de umbanda/Branco ficava cabreiro/Fica longe desse negro/Esse negro é feiticeiro/Hoje o preto vai à missa/E chega sempre primeiro/O branco vai pra macumba/Já é Babá de terreiro//Vá cuidar... (FILME, 1980).

O samba elenca os estigmas da incivilidade e desordem, racializados, assim como seus polos opostos. O “branco” passa a exibir os atributos culturais racializados no “negro”, que por sua vez adota os do outro. Ironia dispensada aos primeiros e certa censura endereçada aos segundos. Aparentemente, portanto, os versos mantêm intacto o binarismo e a hierarquia da estigmatização. Entretanto, sutilmente, não só se invertem os polos da relação acusatória – *quero ver como é que fica* – como se deslegitima a própria base – discriminatória – da sanção: cadeia para uns, palmas para outros. Ademais, ao apontar o trânsito entre signos de universos culturais heterogêneos, supostamente excludentes e pretensamente compartimentados pela fabulação do “progresso” e pela imposição de sua ordem social correlata, a estruturação da letra desautoriza estigmas e enunciados acusatórios, na medida em que suspende o ordenamento das copertinências entre os sujeitos, suas práticas e suas supostas essências raciais. Sugerem-se assim os vínculos insuspeitos, simbólica e politicamente funcionais, entre a “malta” de “vadios” e “desordeiros” e a “boa sociedade” dos “trabalhadores” e “civilizados”. É toda uma cartografia do social – e da cidade – que se reconfigura, todo um diagrama de distribuição das fronteiras e da atribuição de sentidos entre grupos e territórios que se põe em litígio. Para retomar Rancière, é toda uma *partilha do sensível* que é assim conflagrada¹⁴.

Esboçadas as artimanhas de desconstrução do mito da “cidade do progresso” e dos estigmas impostos aos seus renegados, isto é, apontadas, em termos de tensionamento de tais representações no debate público, as virtualidades políticas da contranarrativa de Geraldo Filme, trata-se, agora, de destacar o potencial político inscrito nas categorias agenciadas no regime de interações¹⁵ que articulam a sociabilidade do samba. Em outras palavras, qual composição do político pulsa nas composições de Geraldo?

Saudade, alegria e política

Adeus, tá chegando a hora/
Acabou o samba/Adeus Barra Funda/
Eu vou-me embora//Veio o progresso/
Fez do bairro uma cidade/
Levou a nossa alegria/
Também a simplicidade/
Levo saudade/Lá do Largo da
Banana/
Onde nós fazia samba/
Todas noites da semana/
Deixo esse samba/
Que eu fiz com muito
carinho/
Levo no peito a saudade/
Nas mãos o meu cavaquinho/
Adeus Barra Funda (CUÍÇA, 1999).

Ultimo sambista exhibe boas pistas dos princípios de composição do social que presidem as interações na sociabilidade do samba. A *alegria* e a *simplicidade*, frequentemente exaltadas, consistem em vetores centrais da experiência coletiva evocada pelo sambista. Parecem figurar categorias constantemente agenciadas na vivência cotidiana desses grupos e em suas estratégias de inserção no espaço social e urbano. A simplicidade aparentemente corresponde a um ideal de interação entre pares.

A experiência da desqualificação social implicada no racismo – o anjo negro renegado na procissão do deus branco, por exemplo – e na incriminação de suas práticas –, certamente suscitou entre os grupos urbanos pauperizados o desejo de um trato social pautado no respeito e reconhecimento mútuos. Um regime de interação social, portanto, mais afeito à colaboração que à concorrência – neste ponto, a solidariedade estabelecida na distribuição das atribuições festivas no terreiro de Pirapora é eloquente (letra transcrita na nota 6) – que faz valer os valores da igualdade e da justiça, aqueles mesmos rechaçados pela “polícia” ou pelo “fiscal da prefeitura” no dia a dia da “cidade do trabalho”¹⁶. A alegria, por sua vez, parece consistir em um princípio de interação social pertinente à ordem dos arranjos inventivos que imbricam a festa e o trabalho, que ocupam as ruas, praças e pátios da cidade no mesmo movimento em que ressignificam o tempo e o espaço urbanos em seus usos e ordenamentos. Nesse sentido, a alegria pode ser lida sociologicamente tanto como afeto que marca o ritmo da coesão e mobilização internas aos núcleos de sociabilidade evocados pelo sambista, a exemplo de sua modulação musical e perceptiva – o batuque que preside a distribuição e integração dos gestos e corpos no terreiro – quanto como impulso indutor de enfrentamento externo às perseguições e constrangimentos impostos pela ordem urbana desigual e racista – nesse sentido, ao despedir-se, o sambista ainda empunha seu cavaquinho.

O *adeus*, ou *despedida*, e a *saudade*, recorrentes nessa e em outras canções, por sua vez, passam por categorias centrais na elaboração dos sambistas paulistanos de meados do século¹⁷. Pode-se tomá-las por figurações poéticas do “despejo” cultural e físico que marca a experiência que as camadas pobres urbanas vivenciaram do processo de expansão das cidades brasileiras (KOWARICK, 1975). Mais do que despedir-se da cidade enquanto espaço físico, trata-se de um adeus endereçado à cidade enquanto “lugar praticado” (CERTEAU, 2009). O sambista despede-se da cidade ressignificada pela poética e pela sociabilidade do samba. A implicação narrativa da despedida, assim, ultrapassa o lamento pelo o que deixa de existir. O adeus inclui a dissidência em face do que se impõe violentamente como existente. Como também aparece em outro samba, *São Paulo, menino grande*:

São Paulo, menino grande/Cresceu não pode mais parar/E no pátio do colégio/que lhe viu nascer/Um velho ipê parece chorar/Não vejo a sua mãe preta/Na rua com seu pregão/Cafezinho quentinho, sinhô/Pipoca, pamonha e quentão//Lembrar, deixa-me lembrar, laiarálalalá//Agora que o menino cresceu/Perdeu sua simplicidade/Desprezou o seu amor-perfeito/E um cravo vermelho, amigo do peito/São Paulo de Anchieta/E de João Ramalho/Onde estão teus boêmios/A sua garoa, cadê seu orvalho?/Lembrar, deixa-me lembrar (FILME, 1980).

A contestação do presente mediante a evocação do passado é, assim, também reafirmada pela saudade – talvez resida neste ato contestatório a chave de compreensão propriamente política de boa parte da dolência nostálgica de muitos de nossos sambistas. A São Paulo das décadas de 40 e 50

contrasta com a cidade fantasiada na infância de Geraldo. A nota saudosa e melancólica do “velho ipê” lamenta – na mesma medida que repudia – o novo ordenamento urbano e social imposto pela cidade que “não pode mais parar”. É nesse sentido que *saudade* se configura como uma categoria política nesses sambas: é sua pungência que impõe a permanente interrogação a respeito do destino das vidas e universos sociais transcorridos no comércio ambulante e na noite boêmia. Ao povoar os sambas pelos sujeitos que a cidade se esforçava por invisibilizar sob a fachada do “progresso”, a persistência da saudade reclama a presença física e simbólica desses e outros desvalidos da metrópole.

Sendo assim, os sambas em questão sugerem um vínculo constitutivo complementar entre a formalização narrativa das categorias da *despedida/saudade* e da *simplicidade/alegria*. As primeiras formalizam a expulsão física e cultural das camadas pobres de certos espaços da cidade, no processo de periferização característico da expansão urbana brasileira. As segundas figuram a reinvenção de sociabilidades na esteira do mesmo processo. Formalização estética que, no primeiro caso, inscreve as formas políticas do potencial de contestação, complementado, no segundo, pelo potencial de luta e resistência.

Certamente, esses sujeitos viram-se inúmeras vezes diante de tais situações, tais como aquela expressa, uma vez mais, pelo título de outro samba de Geraldo, *Vou sambar noutro lugar*: “Fiquei sem o terreiro da escola/Já não posso mais sambar/Sambista sem o Largo da Banana/A Barra Funda vai parar/Surgiu um viaduto, é progresso/Eu não posso protestar/Adeus, berço do samba/Eu vou-me embora/Vou sambar noutro lugar”. (MARCOS, 1974). O conformismo da letra é apenas aparente. Contrapõe-se a irreduzibilidade entre o solene “berço do samba” e – no anonimato do artigo indefinido – “um” genérico “viaduto”. Em contraste com a situação narrada, a abstenção de protesto soa irônica. Trata-se, antes, de “sambar noutro lugar”, de afirmar a disposição de transpor suas práticas e sociabilidades na ocupação e ressignificação de outros espaços. Ou, ainda, de confrontar as lógicas de ocupação impostas, mediante a ativação de signos e práticas próprios que atualizam – como indica o título de mais um samba – uma certa *Tradição*:

Quem nunca viu o samba amanhecer/Vai no Bexiga pra ver/Vai no Bexiga pra ver/O samba não levanta mais poeira/Asfalto hoje cobriu o nosso chão/Lembrança eu tenho da Saracura/Saudade tenho do nosso cordão/Bexiga hoje é só arranha-céu/E não se vê mais a luz da Lua/Mas o Vai-Vai está firme no pedaço/É tradição e o samba continua.

Não obstante o avanço dos marcos do “progresso”, os territórios e lógicas culturais dos grupos populares persistem na saudade da *Saracura*¹⁸ e dos *cordões*. A sociabilidade do samba, os afetos, signos e regimes de interação nela agenciados, lança, portanto, as estratégias de inserção social e simbólica, traça, em sua narrativa estética, as formas políticas de luta e resistência. O

samba sobrevive até o amanhecer, não obstante, o terreiro soterrado pelo asfalto, prolonga-se na continuidade da (escola de samba) Vai-Vai, que, ao ganhar a avenida, submete este às prerrogativas daquele. À história oficial do “progresso” contrapõe-se, assim, a tradição insistente do samba. Esta tradição evocada – e atualizada – pelo sambista, incorporada nas práticas cotidianas, comporta, portanto, certa narrativa “apócrifa” de São Paulo. Uma tradição preterida, que narra a cidade da perspectiva de suas margens, contrapostas a cidade e histórias “oficiais”.

Como se vê no caso da Barra Funda¹⁹ e do Bexiga, a proverbial “cidade do trabalho”, vista dessa perspectiva, parece ter-se construído, física e discursivamente, sobre as bases de uma tentativa recorrente de apagamento dos traços culturais e espaços de sociabilidade dos grupos renegados pelo “progresso”. Um desejo indisfarçável de silenciamento desses sujeitos, insistentemente desautorizado pelo som do batuque. É essa história que Geraldo Filme parece (re)contar.

‘Silêncio no Bexiga’

Ironicamente, é sob o signo do silêncio que o sambista ostenta uma de suas mais contundentes denúncias:

Silêncio/O sambista está dormindo/Ele foi mas foi sorrindo/A notícia chegou quando anoiteceu/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 de rua morre sem glória/Depois de tanta alegria que ele nos deu/Assim/Um fato repete de novo/Sambista de rua, artista do povo/E é mais um que foi sem dizer adeus (FILME, 1980).

Silêncio no Bexiga reelabora o episódio do homicídio de Pato N'água, mestre de bateria da Vai-Vai, vítima, segundo relatos, de execução sumária pelo “esquadrão da morte”²⁰. Espécie de ritual fúnebre celebrado em forma de samba, a composição rompe o anonimato que a estatística estatal lança sobre a morte dos setores marginalizados, expõe a truculência rotineira que preside as estratégias de gestão da pobreza urbana – foi mais um que partiu sem dizer adeus. A narrativa das margens empreendida por Geraldo parece, assim, sustentar-se sobre a urdidura da *violência* – difusa ou ostensiva – que impregna as relações sociais – o estigma, a segregação urbana e racial etc., que armam as cenas e acontecimentos narrados, tecidos sobre a trama da *resistência* – essa, tão persistente e contundente quanto àquela. Fios dispersos entre versos que convidam à escuta de uma fala coletiva que, sob o signo do *silêncio* – aquele pretendido pela estigmatização e desautorizado pelo batuque – prega “placas” na história, no mesmo gesto que denuncia a falta delas.

Considerações finais

Escravos, mães-pretas, engraxates, vendedores ambulantes, malandros, empurrados para uma miríade de ocupações informais, para os cortiços do centro da cidade e várzeas dos bairros empobrecidos... São vidas dessa extração que modulam a voz do sambista e orientam seu ponto de vista. Uma perspectiva *marginal* que cancela o esquema binário, próprio à cognição dos aparatos securitários e higienistas da gestão urbana da época, ao sugerir em seus versos os vínculos constitutivos-funcionais que a cidade “civilizada”, “industrial” e do “progresso” guardava com a “cidade dos cortiços” e das práticas informais dos “vadios”. É o transcorrer desses destinos, movimentados pelos inúmeros afazeres da sobrevivência, pela solidariedade festiva e pela perseguição policial, que compõe o universo social que circunscreve seus temas.

Os agentes e práticas com os quais Geraldo povoa a cidade de seus sambas são, assim, aqueles que prenunciam a metrópole de fronteiras incertas entre o formal e a informalidade, o lícito e o ilícito, o legal e a ilegalidade, em cuja transitividade inscrevem-se os ditames da ordem social urbana, bem como as resistências daqueles que as confrontam (TELLES, 2010), reinventadas na liminaridade pela qual os passos do compositor nos conduzem.

Se os ordenamentos da cidade em expansão promoviam o despejo sociocultural dos setores pauperizados, as dinâmicas da sociabilidade do samba pareciam desafiar-lhes com uma persistente reinvenção dos espaços e rotinas, submetidos a uma lógica de ocupação que potencializava dimensões insuspeitas da rua, convertida em território insurgente de trabalho e lazer que desafiava o disciplinamento da vigilância e da circulação. No mesmo movimento, reinventa-se a cidade no interior do espaço poético do samba. Sujeitos e territórios proscritos, práticas e rotinas estigmatizadas, convocados pelo compositor, tecem a contranarrativa que desconstrói a “cidade do progresso” e, ao afirmar as virtudes e valores do universo do samba, fundam outra cidade, poética e subjetiva, a habitar. As rotinas e sociabilidades apresentadas por Geraldo inscrevem, assim, uma dinâmica dissidente de composição do mundo social. Uma experimentação coletiva de cooperação que comparece, cultural e artisticamente, nas trocas e compartilhamentos de saberes e de formas sociais e estéticas, presentes no aprendizado do samba, do jogo da tiririca e dos variados expedientes de sobrevivência e confronto. Isto é, um espaço social predominantemente horizontalizado e igualitário, fortemente pautado em valores de respeito e reconhecimento mútuos, composto pela multidão de alijados pela ordem urbana industrial, empenhados na construção de possibilidades de vida e no combate público dos enunciados acusatórios que pesam sobre suas práticas. Sendo assim, as interações tecidas na sociabilidade – e processadas na estética – do samba, parecem proceder a uma composição do mundo social

francamente rebelde à *praxis* política hegemônica e fortemente dissensual frente à lógica unitária, centralista e hierarquizante da institucionalidade de partidos, de sindicatos e do Estado²¹. Certa tradição política e cultural constantemente preterida, próxima ao que chamaria de uma *máquina de guerra batuqueira*²², em que a vida social processa-se descentrada e situacionalmente, mediante alianças entre agentes, saberes e práticas heterogêneas que circunscrevem uma experiência coletiva de combate ao estigma e à precariedade social. Nesse sentido, o samba funciona como regime semiótico e afetivo de interações, espaço de subjetivação do litígio transfigurado na *saudade* e na *alegria*, categorias políticas de enfrentamento e denúncia, não menos que categorias estéticas de significação da experiência e, assim, nexos poético entre essas duas dimensões.

De fato, o samba – sua centralidade nas rotinas e sociabilidades vivenciadas/narradas por Geraldo – parece mesmo ter-se constituído numa estratégia de vida social. No caso específico do compositor, foi no convívio com sambistas que Geraldo descobrira não só sua “vocaçãõ profissional”, como também um meio de sociabilidade e pertença identitária – as rodas e escolas de samba, as agremiações recreativas, como o *Paulistano da Glória*, as festas de Bom Jesus de Pirapora – e, por fim, um meio de sustento, como assessor da diretoria executiva da Escola de Samba da Vai-Vai. Seja na boemia paulistana, seja nas peregrinações à Pirapora de Bom Jesus, ou ainda como compositor e puxador de samba-enredo (Vai-Vai, Unidos do Peruche e Paulistano da Glória), “Geraldão da Barra Funda” esteve desde sempre, talvez compulsoriamente, ligado ao samba. Entretanto, apenas aos 53 anos, em 1980, gravaria seu único LP autoral.

Portador de narrativas, perspectivas e valores fortemente presentes na sociabilidade de sujeitos oriundos das camadas urbanas empobrecidas, seu samba apresenta-se como um das principais linguagens e canais de publicização da voz e da experiência de marginalização vivenciada por esses grupos. Voz de denúncia social e de exaltação da *tradição* africana, voz que modula um canto cuja escuta parece revelar outra trama da história de São Paulo. Uma história vista da perspectiva daqueles que, precária e subalternamente presentes no centro da vida social e urbana, a vivenciaram a partir da experiência de suas margens. Ou, como queria Plínio Marcos, a partir das “quebradas do mundaréu” (MARCOS, 1974).

Notas

¹ Projeto de pesquisa apoiado pela Fapesp (Cepid/CEM), processo 2013/07616-7. Agradeço aos parceiros do NaMargem – Núcleo de Pesquisas Urbanas da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar, Brasil), cujas discussões alimentam este artigo, em especial a Gabriel Feltran e Henrique Takahashi, assim como a Fábio Mallart, que debateu um esboço deste texto em um dos seminários do grupo.

² As considerações a seguir foram retomadas e desenvolvidas na Introdução ao livro *Vozes à margem: Periferias, estética e política*, a ser publicado pela Editora da UFSCar em parceria com o Centro de Estudos da Metrópole (CEM/Cebrap).

³ Aplico o conceito de *margem*, assim como seus derivados, na perspectiva de Das e Poole (2008), que o definem na intersecção de três dimensões complementares: margens da *legalidade oficial*; margens da *legibilidade estatal* (por referência às formas de cognição inscritas na burocracia escrita); e *margens da normalidade*, por referência ao biopoder foucaultiano e à relação entre corpos, lei e disciplina. As autoras discutem a centralidade dos marginalizados no processo de constituição do centro normativo hegemônico da vida social e política, e distinguem, portanto, *margem* da simples noção de “exclusão”, ao ressaltar os vínculos constitutivos entre tais sujeitos e os processos de construção da lei e da legalidade, dos aparatos estatais e das prescrições hegemônicas que constituem a “norma”.

⁴ O termo comparece em duas acepções distintas, contudo interligadas, ao longo do artigo. Emprego “tradição” como categoria analítica, em referência à prática de ressignificação de juízos acusatórios e de valores ligados aos ordenamentos hegemônicos do convívio social e político, cuja persistência histórica e implicações políticas, observáveis na produção musical desde sambistas de inícios e meados do século XX até o RAP contemporâneo (BERTELLI, 2012; FELTRAN, 2013), encorajam sua aplicação. E opto por grafar “tradição” em sua acepção êmica no contexto dos sambas de Geraldo Filme: em referência à matriz religiosa-musical africana e à reivindicação, sugerida pelo sambista, de sua retomada nas composições de seus sambas.

⁵ Para esboçar a trajetória de Geraldo Filme, utilizo-me de informações colhidas no depoimento do compositor ao programa *Ensaio* – TV Cultura (disponível [on-line] em: <https://www.youtube.com/watch?v=F5mcjian5Po>), e no *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* (disponível [on-line] em: <http://www.dicionariompb.com.br/>). Além do disco de Plínio Marcos (1974/2011) e das excelentes pesquisas de Conti (2015) e Santos (2013).

⁶ Eis os versos: “Eu era menino/Mamãe disse: vamos embora/Você vai ser batizado/No samba de Pirapora//Mamãe fez uma promessa/Para me vestir de anjo/Me vestiu de azul-celeste/Na cabeça um arranjo/Ouviu-se a voz do festeiro/No meio da multidão/Menino preto não sai/Aqui nessa procissão/Mamãe, mulher decidida/Ao santo pediu perdão/Jogou minha asa fora/Me levou pro barracão//Lá no barraco/Tudo era alegria/Nego batia na zabumba/E o boi gemia/Iniciado o nequinho/Num batuque de terreiro/Samba de Piracicaba/Tietê e campineiro/Os bambas da Paulicéia/Não consigo esquecer/Fredericão na zabumba/Fazia a terra tremer/Cresci na roda de bamba/No meio da alegria/Eunice puxava o ponto/Dona Olímpia respondia/Sinhá caía na roda/Gastando a sua sandália/E a poeira levantava/Com o vento das sete saias//Lá no terreiro/Tudo era alegria” (CUÍCA, 1999).

⁷ Silva aponta alguns dos principais pontos da extensa rede da sociabilidade do samba de então: “Praças da Sé, Clóvis e João Mendes, concentrações de engraxates que, ao final do expediente também praticavam samba com (e em) seus instrumentos de trabalho; na Rua Direita, referência fundamental da sociabilidade negra em São Paulo (especialmente na década de 1950) e na Lavapés, no Cambuci, berço da escola homônima, considerada a mais antiga em atividade na cidade; no Largo da Banana (Barra Funda) ou do Peixe (Vila Matilde), entre outras. Outros lugares (...) incluem: Largo do Piques (atual Praça da Bandeira), na “Prainha” – Praça do Correio, na esquina do vale do Anhangabaú com a Avenida São João (...) –, no Bar do Chico (Rua Santo Antonio, no Bexiga) – o chamado “Cabaré dos Pobres” – e, na Barra Funda, no cruzamento das Ruas Conselheiro Brotero e Vitorino Carmilo. Zuza Homem de Melo menciona, ainda, o bar Siroco, na Avenida Nove de Julho, nas proximidades da Praça da Bandeira, (...) – sem falar dos salões e gafieiras (...)” (SILVA, 2011, pp. 79-80).

⁸ Como comenta Plínio Marcos: “O Geraldão foi nesta toada de Largo da Banana, rolando fardo de algodão em carroceria de caminhão e aprendendo as mumunhas e as catimbas do samba, até que o progresso entrou na parada e acabou com o recreio, onde o pessoal das quebradas do mundaréu relaxava as broncas juntadas no dia a dia” (MARCOS, 1974).

⁹ Para além da Barra Funda, a cidade exibia uma infinidade de ocupações informais: “Negros e mestiços, caipiras e imigrantes de diversas origens ainda disputavam ruas e casas; (...) Vidraceiros, consertadores de guarda-chuvas ou de colchões, padeiros, fornecedores de gelo, peixeiros, palmiteiros, cegos vassoueiros, entre tantos outros pequenos trabalhadores, persistiam na rua da metrópole, que a cada dia lhes roubava o espaço de sobrevivência” (MORAES, 2000, p. 144).

¹⁰ Emprego o termo como forma de caracterizar a resistência à dinâmica de expropriação material (KOWARICK, 1975) e semiótica (BERTELLI, 2012) vivenciadas pelas camadas pobres urbanas no processo de expansão das cidades brasileiras. É possível pensar, dessa perspectiva, boa parte dos ilegalismos populares ligados às estratégias de acesso a espaços, serviços e equipamentos urbanos, assim como parte considerável da expressividade estética de grupos urbanos marginalizados ligados à redefinição dos sentidos atribuídos à cidade.

¹¹ Construídas na fusão entre os estigmas acusatórios imputados pelas autoridades públicas a certos tipos de pobreza urbana e os marcadores identitários ora ostentados, ora renegados por sambistas e por agentes populares engajados em redes de práticas informais de sobrevivência, a *malandragem*, assim como seus atores, os *malandros*, encontram-se entre aquelas categorias cuja constituição transita inelutavelmente nos limites entre mito e a história. Minha intenção, aqui, é pensá-los como uma modalidade de agência, constituída nos interstícios dos ordenamentos urbanos, algo próximo à *tática*, conceituada por Certeau: que “depende do tempo, vigiando para ‘capturar’ no voo possibilidades de ganho. O que ela ganha, não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em ocasiões. Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhes são estranhas” (CERTEAU, 2009, p. 46). Entre a vasta bibliografia sobre o assunto, ver, entre outros, DaMatta (1997) e, numa perspectiva mais aproximada à minha discussão, Misse (1999), sobretudo, capítulo 5.

¹² Os mesmos personagens ganhariam a avenida no carnaval paulistano de 1974, em que o samba em questão compôs o enredo da Escola de Samba Paulistanos da Glória.

¹³ Germano Mathias, em 1958, gravaria *Lata de Graxa*, de Mário Vieira e Geraldo Blota, também dedicada às transformações da Praça da Sé: “No coração da cidade/Hoje mora uma saudade/A velha Praça da Sé, nossa tradição/Da praça da batucada, agora remodelada/Só ficou recordação/Até o engraxate foi despejado e teve que se mudar com sua caixa/Ai que saudade da batucada feita na lata de graxa” (MATHIAS, 1958).

¹⁴ Conceito que ampara a dimensão propriamente política dos procedimentos estéticos e a dimensão propriamente estética da vida política, *partilha do sensível* compreende o “sistema de evidências sensíveis que revela ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e suas partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2005, p. 15, *grifos no original*). O duplo sentido da *partilha* remete tanto aos laços existentes entre os atores que *compartilham* um *comum* quanto à cisão entre eles, presente nas lutas que *partilham* a demarcação dos limites externos desse comum (quais grupos serão admitidos ou barrados?) e pela demarcação de suas partes internas (como se definem as competências supostamente correspondentes à sua ocupação?). Nesse sentido, o social, assim como as linguagens e estéticas que atribuem sentido aos seus agentes e processos, aparecem como zonas de litígio, cujos conflitos deslocam permanentemente a fronteira que circunscreve grupos e legitimidades, regulando as diversas pretensões à legitimidade.

¹⁵ Aplico o conceito de *interação* na acepção de Simmel “[...] a própria sociedade, em geral, significa a interação entre indivíduos. Essa interação surge sempre a partir de determinados impulsos ou da busca de certas finalidades. Instintos eróticos, interesses objetivos, impulsos religiosos, objetivos de defesa, ataque, jogo, conquista, ajuda, doutrinação e inúmeros outros fazem com que o ser humano entre, com os outros, em uma relação de convívio, de atuação com referência ao outro, com o outro e contra o outro, em um estado de correlação com os outros. Isso quer dizer que ele exerce efeito sobre os demais e também sofre efeitos por parte deles. Essas interações significam que os portadores individuais daqueles impulsos e finalidades formam uma unidade — mais exatamente, uma ‘sociedade’” (SIMMEL, 2006, pp. 59-60). A discussão acerca da distinção entre *conteúdo* e *forma*, no processo de *sociação*, escapa aos limites e propósitos deste artigo.

¹⁶ Diversos trabalhos apontam a persistência desses valores em configurações contemporâneas do convívio social entre grupos marginalizados. Ver Feltran (2010), Biondi (2010) e Marques (2010).

¹⁷ Entre outros compositores e canções, é notória sua presença em *Viaduto Santa Efigênia, Praça da Sé* e na célebre *Saudosa maloca*, todas de autoria de Adoniran Barbosa. Assim como no samba-enredo *São Paulo de ontem, São Paulo de hoje*, composto por Toniquinho Batuqueiro e Evaristo de Carvalho, no carnaval de 1972, para a escola Unidos de Vila Maria e no já citado samba *Lata de graxa*. Para um repertório mais extenso, ver Conti (2015).

¹⁸ Região do Bexiga, localizada no atual distrito da Bela Vista, em que se situava a várzea do córrego Saracura. A ave que lhe deu nome foi também adotada como símbolo da Escola de Samba Vai-Vai, nascida no mesmo local. Embora constantemente associado à presença italiana, o Bexiga deve suas origens ao quilombo urbano da Saracura, nome pelo qual, posteriormente, passaram a ser chamados os habitantes da área.

¹⁹ Como se sabe, a região da Barra Funda, em que se situava o Largo da Banana, é atualmente ocupada pelo conjunto arquitetônico do Memorial da América Latina – um monumento de memória alicerçado na “desmemória” do samba paulistano.

²⁰ “Pato N’água foi levar uma cabrochinha lá pras bandas de Suzano. Amanheceu boiando numa lagoa, comido de peixe e de bala. Dizem que foi a primeira vítima do Esquadrão da Morte. Ninguém sabe direito. Defunto não fala. O que se sabe é que a notícia chegou no Bexiga à tardinha, na hora da Ave-Maria, e logo correu pelos estreitos, escamosos e esquisitos caminhos do roçado do bom Deus. E por todas as quebradas do mundaréu, desde onde o vento encosta o lixo e as pragas botam os ovos, o povão chorou a morte do sambista Pato N’água. E o Geraldão da Barra Funda, legítimo poeta do povo, chorou por todos num bonito samba chamado *Silêncio no Bexiga*”. (MARCOS, 1974).

²¹ Não se trata de afirmar a ausência de relações entre os atores sociais do universo do samba e tais instâncias e seus agentes. Pelo contrário, como deve ter ficado claro até aqui, a *marginalidade* constitui uma posição de contato e tensão entre as esferas do formal-informal, lícito-ilícito, legal-ilegal, usualmente apartadas pelas representações correntes do mundo social. Do ponto de vista específico do processo de oficialização do Carnaval, inclusive, seria possível apontar a existência de negociações e mediações entre o universo informal do samba e o poder estatal. Tema que extrapola os limites e propósitos do presente artigo.

²² Adapto aos meus propósitos o conceito de *máquina de guerra nômade*, criado por Deleuze e Guattari (1997) em referência às dinâmicas minoritárias de composição do espaço social e geográfico, determinada, entre outros aspectos, pela heterogeneidade e distribuição descentrada dos elementos que compõem uma coletividade, pela multiplicidade e exterioridade, dimensões que confrontam e desafiam a homogeneidade, a hierarquia e a interioridade unitária do *aparelho de Estado*.

Referências

- BERTELLI, Giordano Barbin. (2012), “Errâncias racionais: A periferia, o RAP e a política”. *Sociologias*, Vol. 14, nº 31, pp. 214-237.
- BIONDI, Karina. (2010), *Junto e misturado: Uma etnografia do PCC*. São Paulo, Terceiro Nome.
- CALDAS, Waldenyr. (1995), *Luz néon: Canção e cultura na cidade*. São Paulo, Studio Nobel/Sesc.
- CERTEAU, Michel de. (2009), *A invenção do cotidiano: Artes do fazer*. Petrópolis, Vozes.
- CONTI, Lígia Nassif. (2015), *A memória do samba na capital do trabalho: Os sambistas paulistanos e a construção de uma singularidade para o samba de São Paulo (1968-1991)*. Tese (doutorado), PPGHS, FFLCH, USP.
- DAMATTA, Roberto. (1997), *Carnavais, malandros e heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro, Rocco.
- DAS, Veena [e] POOLE, Deborah. (2008), “El estado y sus márgenes: Etnografías comparadas”. *Cuadernos de Antropología Social*, nº 27, pp. 19-52.
- DELEUZE, Gilles [e] GUATTARI, Felix. (1997), *Tratado de nomadologia*. Em: *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. São Paulo, 34, pp. 11-110.
- FELTRAN, Gabriel de S. (2010), “Crime e castigo na cidade: Os repertórios da justiça e a questão do homicídio nas periferias de São Paulo”. *Caderno CRH*, Vol. 23, nº 58, pp. 59-73.
- _____. (2013), “Sobre anjos e irmãos: Cinquenta anos de expressão política do ‘crime’ numa tradição musical das periferias”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 56, pp. 43-72.
- KOWARICK, Lucio. (1975), *A espoliação urbana*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- MARQUES, Adalton. (2010), “‘Liderança’, ‘proceder’ e ‘igualdade’: Uma etnografia das relações políticas no Primeiro Comando da Capital”. *Etnográfica*, Vol. 14, p. 311-335.
- MISSE, Michel. (1999), *Malandros, marginais e vagabundos & a acumulação social da violência no Rio de Janeiro*. Tese (doutorado), IUPERJ.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. (2000), *Metrópole em Sinfonia: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo, Estação Liberdade/ Fapesp.
- RANCIÈRE, Jacques. (1996), *O desentendimento: Política e filosofia*. São Paulo, Editora 34.
- _____. (2005), *A partilha do sensível: Estética e política*. São Paulo, EXOexperimental.org/ Editora 34.
- SANTOS, André Augusto de Oliveira. (2013), “O ‘batuque dos engraxates’ e o jogo da ‘tiririca’: Duas culturas de rua paulistanas”. Em: *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História da Anpuh*. Natal, Anpuh, pp. 1-15. Disponível (on-line) em: http://snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364914427_ARQUIVO_AndreSantosArtigoanpuh2013.pdf
- SIMMEL, Georg. (2006), *Questões fundamentais da sociologia: Indivíduo e sociedade*. Rio de Janeiro, Zahar.
- SILVA, Marcos Virgílio. (2011), *Debaixo do “Pogressio”. Urbanização, cultura e experiência popular em João Rubinato e outros sambistas paulistanos (1951-1969)*. Tese (doutorado), FAU, USP.

- TELLES, Vera da S. (2010), *A cidade nas fronteiras do legal e ilegal*. Belo Horizonte, Argvmentvm.
- VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. (2007), *Carnaval em branco e negro: Carnaval popular paulistano: 1914-1988*. Campinas, Editora da Unicamp; São Paulo, Edusp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Discografia

- CUÍCA, Osvaldinho da. (1999), *História do Samba Paulista I*, narrada e contada por Osvaldinho da Cuíca, CPC, Umes.
- FILME, Geraldo. (1980), *Geraldo Filme*. São Paulo, Estúdio Eldorado.
- MARCOS, Plínio. (1974), *Em Prosa e Samba, Nas Quebradas do Mundaréu*, São Paulo, Chantecler/Warner.
- MATHIAS, Germano. (1958), *Em continência ao samba*. São Paulo, RGE.

GIORDANO BARBIN BERTELLI
 (giorbertelli@yahoo.com.br) é professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP). Possui doutorado e mestrado em sociologia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar, Brasil) e graduação em história pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp, Franca, Brasil).