

# “Abre a roda minha gente, que o batuque é diferente”: uma análise comparativa da letra da canção “Tiririca” nas versões de Geraldo Filme e Mestre Ananias

Sofia Chiavacci  
Instituto de Estudos Brasileiros  
sofiachiavacci9@gmail.com

**Resumo:** Este artigo pretende realizar uma análise comparativa da letra entre duas versões da canção "Tiririca", composta pelo sambista Geraldo Filme e interpretada por ele mesmo e por Mestre Ananias, mestre de capoeira baiano. Explorando aspectos sonoros, históricos e sociais das duas interpretações, o estudo investiga diferenças nas letras e as contextualiza com a experiência única de cada intérprete. O objetivo é aprofundar-se na forma cantada e estabelecer conexões que iluminem a interseção entre as tradições das rodas de capoeira e de samba em São Paulo.

**Palavras-chave:** Samba, Capoeira, São Paulo, Roda, Letra de música

“Abre a roda minha gente, que o batuque é diferente”:  
A comparative analysis of the song lyrics of “Tiririca” in  
the versions by Geraldo Filme and Mestre Ananias

**Abstract:** This article aims to conduct a comparative analysis of the lyrics between two versions of the song "Tiririca," composed by samba artist Geraldo Filme and performed by both him and Mestre Ananias, a Bahian capoeira master. By exploring the sonic, historical, and social aspects of the two interpretations, the study investigates differences in the lyrics and contextualizes them within the unique experience of each performer. The goal is to delve into the sung form and establish connections that shed light on the intersection between the traditions of capoeira and samba circles in São Paulo.

**Keywords:** Samba, Capoeira, São Paulo, Circle, Song Lyrics

## Introdução

Diversos foram os teóricos que se desdobraram a tentar compreender a cidade de São Paulo e desvendar esse lugar carregado de grandeza, complexidades e desigualdades. Sejam estes historiadores, antropólogos ou economistas - para fazer referência aos estudos das ciências humanas -, é fato que a linha cronológica dessa capital parece, muitas vezes, mais um círculo, uma onda, uma grande *garatuja*, que uma linha propriamente dita. Somam-se à eles uma quantidade considerável de artistas, poetas, músicos, dramaturgos, que igualmente buscaram narrar as nuances, as fissuras desse lugar. Mário de Andrade, Caetano Veloso, Os Racionais Mc's, Plínio Marcos, Adoniran Barbosa, para mencionar alguns mais popularmente conhecidos.

É preciso concordar também que São Paulo possui uma característica admirável, existente justamente por essa grandeza e complexidade que carrega: a possibilidade de reunir pessoas de distintos lugares do Brasil. Por se tratar de uma metrópole, são muitos os entrecruzamentos de pessoas vindas do Nordeste, Sul, Centro-Oeste, movidas a partir da busca por oportunidades de trabalho e melhores condições de vida. Este é o caso do encontro entre Geraldo Filme e Mestre Ananias.

Os dois músicos trabalharam juntos em São Paulo, na segunda metade do século XX. Por intermédio do dramaturgo Plínio Marcos, os ambos atuaram no musical “Balbina de Iansã” em 1970, e no Teatro Popular de Solano Trindade. Além desses marcos, Filme e Ananias compartilham outras semelhanças significativas: homens negros, músicos, nascidos na década de 20. Cada um, em seu próprio espaço de atuação, desempenhou um papel crucial na formação e consolidação da cultura negro-brasileira e paulistana.

Mestre Ananias Ferreira, capoeirista nascido na cidade de São Félix, na Bahia, migra para a capital paulista em 1953, aos 29 anos. Funda no mesmo ano, junto com outros companheiros, a roda de capoeira da Praça da República, e posteriormente a Casa Mestre Ananias - Centro paulistano de capoeira e de tradições baianas, onde promove festas populares, rodas e projetos sociais<sup>1</sup>. Até 2016, ano de seu falecimento, o mestre geriu semanalmente as rodas de capoeira de sua casa e da Praça da República, junto a outros mestres e seus discípulos, que hoje dão continuidade a seu legado. Tem três discos gravados: Capoeira Volume I, Casa Mestre Ananias ao vivo e Samba de Roda ao vivo Volume II, com o Grupo Garoa do Recôncavo<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Informações consultadas no site oficial da Casa Mestre Ananias

<sup>2</sup> As referências de todos os discos mencionados neste artigo poderão ser consultadas ao final deste texto.

Geraldo Filme (1927-1995), sambista paulistano, nasce e cresce na capital. Tendo escrito sua primeira composição aos 10 anos de idade, segue compondo canções para diversas Escolas de Samba como Paulistano da Glória, Unidos do Peruche e Vai-Vai (Azevedo, 2006). Em suas composições, Filme narra com constância a sua experiência e vivência na cidade de São Paulo e as transformações que viu e viveu na capital, como em sua mais famosa canção “Tradição” (Vai no Bixiga pra ver). O sambista também possui uma participação política importante no Partido Comunista Brasileiro e na afirmação de uma identidade de samba paulistano - em um período em que essa identidade era atribuída quase exclusivamente ao Rio de Janeiro (Azevedo, 2006, p. 193). Teve dois discos autorais gravados: “Geraldo Filme”, pela gravadora Eldorado, e “A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes-Geraldo Filme”, pelo SESC São Paulo.

Outro fato em comum a esses dois músicos e mestres está na gravação da canção “Tiririca”, de Geraldo Filme, que aqui será analisada, de forma a olhar os aspectos históricos e autorais, compreendendo que a autoria dada a Filme, a esta canção em particular, permite algumas considerações; e também de forma comparativa, observando mudanças na letra entre a versão de Filme e de Ananias.

A primeira parte do artigo é destinada a compreender as nuances presentes na gravação da canção, seguido da reflexão de alguns aspectos históricos da prática da tiririca e, por fim, nas interpretações possíveis acerca da letra da canção. A segunda parte é destinada a fazer uma análise comparativa entre a primeira versão e a gravação de Mestre Ananias, pela substituição de algumas palavras e pela forma cantada de ambas.

Dessa forma, este artigo visa contribuir com um entendimento de que capoeira e samba pertencem a um mesmo universo simbólico e musical, que atravessa todas as expressões culturais e populares brasileiras de origem negra. Pretende-se compreender uma noção que abrange essas duas rodas, historicamente negras, e também outras, em um movimento de tentar conectá-las historicamente. Em outras palavras, parafraseando Mestre Ananias, colaborar para o entendimento de que “samba, capoeira e candomblé comem no mesmo prato”.

## A tiririca de Geraldo Filme

A primeira versão da canção “Tiririca” analisada será a na voz de Geraldo Filme, intitulado como compositor dela. A música foi gravada pela primeira vez no disco “Em prosa de samba-Nas Quebradas do Mundaréu”, registro do musical dirigido pelo dramaturgo Plínio Marcos, que contava com a participação de Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro. O

espetáculo tinha como enredo a narrativa da história do samba paulista pela voz de quem o viveu, fomentando as composições de sambistas do lugar.

As primeiras palavras do disco são de Plínio Marcos, que apresenta o espetáculo e a si mesmo, de modo que se compreenda como o dramaturgo chegou até ali. Depois, Marcos inicia uma série de menções a diversos sambistas da capital, ao mesmo tempo que os apresenta, os saúda e pede licença para “começar os trabalhos”. Essa ação parece ser bem comum nas práticas culturais brasileiras, de pedir licença aos que chegaram antes. Mas para além disso, Plínio parece reforçar a abundância de referências paulistanas do samba, de modo a mostrar ao espectador como essa manifestação é rica de referências.

É preciso lembrar que a aceitação ao samba de São Paulo não foi algo sempre presente na história do próprio samba. Em meados dos anos 60, Vinicius de Moraes teria dito a célebre frase “São Paulo é o túmulo do samba” e, por mais que se diga que o poeta se arrependeu em seguida<sup>3</sup>, tal impressão era recorrente entre músicos que habitavam principalmente o Rio de Janeiro. Essa visão inclusive é rememorada por Geraldo Filme e outros sambistas paulistanos que narram esse olhar preconceituoso acerca de um fazer samba paulistano<sup>4</sup>.

Por fim, Plínio Marcos inicia uma apresentação do primeiro sambista que irá cantar no espetáculo, Geraldo Filme. A apresentação possui um tom desprezioso, alegre, e tenta narrar o espaço vivido por Filme na juventude. Conhecido como “negrinho das marmitas” ou “Geraldão da Barra Funda”, o sambista viveu nos arredores dos bairros da Barra Funda e Campos Elíseos com sua mãe e, segundo a narrativa de Plínio, em qualquer esquina do bairro Filme encontrava um samba, sendo o mais importante aquele localizado no Largo da Banana.

Plínio muito provavelmente se utilizou de uma hipérbole ao narrar a paisagem vivida por Geraldo. Ainda sim, esta compõe um imaginário importante do lugar, e fomenta, mais uma vez, a ideia de que a capital paulista era grande produtora de samba. O mencionado Largo da Banana recebeu o título de berço do samba paulistano por ser um local de encontro entre os trabalhadores da região, em sua maioria negros, que exerciam funções de carregadores, ensacadores e vendedores de perecíveis (com destaque para a banana-que dá nome ao largo) que chegavam do litoral através dos trens da antiga estação Barra Funda. Nas pausas

---

<sup>3</sup> Este caso circula em diversos espaços de samba em São Paulo, e é recorrentemente mencionado pelos mais velhos quando contam a história do samba paulistano. O Correio Braziliense, no entanto, redigiu a notícia, publicada em 2018, que conta que a frase teria sido dita em meados de 1960, durante uma apresentação de Vinicius em uma boate de São Paulo.

<sup>4</sup> Filme conta que sua primeira composição, aos dez anos de idade, teria sido para seu pai, também músico, que fazia parte do grupo que reafirmava a prerrogativa de que em São Paulo não havia samba. A canção levou o nome de “Eu vou mostrar” (1992).

ou no fim do expediente, esses homens se reuniam para fazer samba nos arredores (Silva, 1990).

Após os devidos pedidos de licença e apresentações, inicia-se a canção “Tiririca”, sendo, portanto, a primeira faixa do disco:

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

Conhecida também como “jogo de pernadas paulistano” ou “jogo semelhante a capoeira”, a tiririca é uma expressão tipicamente paulistana do jogo de pernada, que se assemelha em alguns aspectos a capoeira, pelos seus golpes de perna e pelo objetivo de derrubar o adversário, mas se diferencia por possuir de forma mais presente o aspecto dançado do jogo. Além disso, em registros fotográficos<sup>5</sup> é possível perceber a presença de instrumentação composta de uma marcação, pandeiro e outros instrumentos leves, sem a presença do berimbau, outro aspecto que diferencia a tiririca da capoeira<sup>6</sup>. André Santos (2013), em entrevista com Oswaldinho da Cuíca, afirma que

o ritmo da tiririca é “rasgado”, ou seja, acelerado, muito mais próximo do ritmo do samba de roda do que do ritmo cadenciado dos berimbaus, segundo o mesmo, a velocidade do ritmo é que permitia o rápido movimento das pernas. (Santos, 2013, p. 9).

Essa prática compunha parte dos espaços de sociabilidade negros da cidade de São Paulo no século XX, fazendo parte dos momentos de lazer vividos nos largos e praças, como o Largo da Banana e a Praça da Sé.

A primeira reflexão que aqui cabe trazer, a respeito da canção “Tiririca”, está justamente na sua autoria. Nas informações técnicas e no conhecimento popular, a composição de “Tiririca” é atribuída a Geraldo Filme, como aqui já mencionado. Apesar disso, compreende-se que seja uma canção que reúne distintas referências musicais. O historiador André Santos (2015) se refere a “Tiririca” como uma herança deixada por Filme, sendo uma adaptação dos refrões comumente cantados durante as rodas em uma mesma música. Se tornou, segundo o pesquisador, representativa entre os sambistas paulistanos, “daquilo que era executado

---

<sup>5</sup> Consultados na tese de doutorado do historiador André Santos (2023), entre as páginas 195-204.

<sup>6</sup> A origem do berimbau no Brasil, ao que tudo indica, seria nordestina. Edson Carneiro (1982) menciona os estados da Bahia, Maranhão e Pernambuco como áreas em que há registros da sua existência. A chegada do berimbau em São Paulo, portanto, seria posterior a existência da Tiririca.

nesses encontros” (Santos, 2015, p. 140). E que, além disso, alguns versos trazem influências daquilo que se ouvia nas rádios, vindo do Rio de Janeiro, das rodas de pernada carioca e também do batuque baiano (idem, ibidem).

Um exemplo da influência do Rio, ainda segundo Santos (2015), está no trecho “Abre a roda minha gente/que o batuque é diferente”. Ao se referenciar na definição de Nei Lopes sobre o termo “batucada”, o pesquisador percebe que o exemplo dado por Nei Lopes, se assemelha bastante com o cantado por Filme: “Abre a roda meninada / que o samba virou batucada” (Santos, 2015, p. 141). Santos afirma que o mais provável é que o refrão cantado nas pernadas cariocas tenha sido trazido a São Paulo e posteriormente se popularizado na capital.

Já um exemplo da influência do batuque baiano estaria no verso “Tiririca faca de ponta/capoeira quer te pegar”:

...parece ter sido baseado em um clássico refrão de batuque baiano, que depois foi exportado para a Capoeira. Uma das variantes deste verso popular é citada por Nestor Capoeira, que tomou conhecimento do mesmo por intermédio de Jair Moura: “Tiririca é faca de cortá / Não me corta, moleque de sinhá”. As semelhanças entre este canto de batucada e o verso de Geraldão, embora menos evidentes do que nas demais rimas analisadas, se estendem para além da repetição de algumas palavras (Santos, 2015, p. 142).

O papel do rádio na difusão desses gêneros musicais, em São Paulo, foi expressivo. Segundo José Vinci de Moraes (1999), no século XX, a música popular urbana no Brasil, especialmente em São Paulo, experimentou um crescimento exponencial impulsionado pela expansão das indústrias radiofônica e fonográfica. Essas transformações não apenas profissionalizaram os artistas populares, mas também diversificaram os espaços de divulgação e reconhecimento para eles. Conforme observado pelo historiador, “as empresas radiofônicas tornaram-se os principais centros de concentração para os músicos populares profissionais” (Moraes, 1999, p. 76), evidenciando a centralidade do rádio na propagação e no desenvolvimento da música popular.

A rádio paulistana, em particular, desempenhou um papel central nesse cenário. Inicialmente marcada por questões regionais e políticas, rapidamente expandiu suas fronteiras para além desses limites, emergindo como uma força cultural que não apenas estimulou a produção musical, mas também estruturou um mercado próprio de bens culturais. Nesse processo, a rádio não apenas refletiu as mudanças sociais e culturais da cidade, mas também as moldou, capturando e reconfigurando a diversidade cultural e a oralidade característica da música popular paulistana.

A questão da autoria, dentro da cultura oral, é de fato uma reflexão complexa, ao mesmo tempo que importante de ser observada. De modo simplificado, desde 1998 a lei dos direitos autorais no Brasil regula os direitos da obra e de seu autor, seja ela artística, intelectual ou performática, de forma a protegê-lo, entre outras coisas, da retransmissão ou publicação indevida de sua obra, zelando pelo ineditismo intelectual deste e por sua remuneração (Brasil, 2016). Contudo, se tratando do universo da cultura oral, e mais especificamente dos versos e cantigas populares, referenciadas como de “domínio público”, a questão parece precisar de mais atenção.

No artigo intitulado “Criação e autoria nas culturas tradicionais desde a Teoria Histórico-Cultural” (Pequeno; Barros; Penderiva, 2019), os autores refletem sobre uma diferença epistêmica no pensar o debate sobre a autoria, a partir da teoria vigotskiana. Tendo como foco os detentores de saberes populares - o que Amadou Hampâtè Bâ (1980) chamou de griots - , compreende-se que toda criação é elaborada, em algum momento, de forma coletiva, e que esses processos criativos não estariam hierarquizados entre si: “Segundo Vigotski (1999), a hierarquização não é possível, porque não há diferenças qualitativas entre os processos, mas quantitativas no que diz respeito ao caráter das elaborações no processo criador” (Pequeno; Barros; Penderiva, 2019, p. 209).

Mais além, os pesquisadores mencionados relacionam a ideia de uma valorização da autoria individual a uma representação do homem universal, hegemônico, que detém da Verdade (2019). Esta Verdade, atrelada a criação individual, possui um início, meio e fim, não aceitando transições ou continuidades - fator que não está presente nas culturas tradicionais. Eles dizem: “O movimento das tradições é perene e, portanto, não há uma versão final. Pode-se apenas realizar o registro de um determinado momento histórico” (idem, p. 210).

O processo criativo, a partir dessa perspectiva, estaria muito mais atrelado a um conglomerado de memórias, experiências vividas e heranças das comunidades, não sendo possível, portanto, delimitar a autoria individual nos termos como se propõe hoje a ideia da propriedade intelectual. Além de Bâ, Walter Benjamin (2012) também discorreu sobre o papel histórico-social dos transmissores de saberes, nomeados pelo autor de narradores, como aqueles que trazem as notícias de longe, seja temporalmente (exemplificado pela figura do camponês sedentário), ou espacialmente (exemplificado pela figura do marinheiro viajante).

Diante dessas reflexões, Geraldo Filme foi a figura que a partir da própria experiência e memória, compartilhada com seus iguais, reuniu, organizou e transmitiu, através do registro sonoro da canção, essa prática, de forma a narrar um pouco do que acontecia durante a prática da tiririca.

A primeira estrofe da canção inicia trazendo alguns elementos sobre este jogo: “É tumba moleque tumba/É tumba pra derrubar/Tiririca faca de ponta/Capoeira quer te pegar”. A respeito do uso da palavra “tumba”, pode-se pensar na sepultura, a pedra que leva informações pessoais e é colocada acima das pessoas enterradas, trazendo tanto a ideia do objetivo principal do jogo da tiririca, que é derrubar (ou deitar) o seu oponente, como do perigo eminente que é entrar na roda para jogar.

Para entender melhor esse contexto, é essencial voltar às origens dos jogos de pernada e da capoeira, que possuem, antes de mais nada, o seu lugar de luta. Com o tempo, à medida que essas práticas se modernizaram, o foco na performance e na estética tornou-se mais proeminente, relegando o aspecto de luta e defesa a um segundo plano. Portanto, ao considerar a narrativa da tiririca trazida por Geraldo Filme, é fundamental lembrar que essas formas de luta surgiram inicialmente como métodos práticos e objetivos de defesa e ataque.

Outra ideia acerca da palavra tumba é trazida por Lucas Marchezin (2016), como sendo uma variação de tombo e, portanto, um tipo de golpe, “dar o tombo em alguém”/ “tomar um tombo de alguém”:

Chama atenção a repetição da palavra “tumba” nos versos iniciais. No primeiro, ela aparece precedida pelo verbo ser, conjugado na terceira pessoa do presente do indicativo. Trata-se de uma afirmação. Mas a quem ela se dirige? Encontramos a resposta no mesmo verso, pois a palavra “tumba” é repetida após o substantivo “moleque”. Ele é o sujeito para quem o eu lírico faz a afirmação. Porém, o significado dessa palavra - dentro do contexto da canção - só se torna explícito no verso seguinte. A utilização da preposição “para”, em sua forma coloquial, define sua finalidade ao estabelecer a relação entre “tumba” e o verbo “derrubar”. Tal relação é reforçada pelo uso do verbo ser, conjugado novamente na terceira pessoa do presente do indicativo. Diante disso, podemos concluir que se trata de um golpe, provavelmente um tipo de rasteira (Marchezin, 2016, p. 102).

A frase “Tiririca faca de ponta” remete, ao que parece, a duas ideias. A primeira está relacionada mais uma vez à noção de tensão que pode existir nesta roda. Na narrativa dos mestres de capoeira mais antigos, o porte de navalhas e facas por essa comunidade era (e em alguns casos, ainda é) uma prática comum. A segunda está relacionada a etimologia da palavra “tiririca”. André Santos (2015), em entrevista com Seu Carlão do Peruche, afirma que a tiririca é um tipo de mato rasteiro, ralo, de nome científico *Cyperus rotundus* (Santos, 2015), que por sua característica podia chegar a ralar as pernas e tornozelos de quem caísse ou passasse. Logo, a referência à faca de ponta seria também relacionada a essa sensação do mato da tiririca ser um mato “afiado”, como uma faca de ponta.

Observa-se que a primeira estrofe, de modo geral, narra o acontecimento de uma roda de tiririca, e traz elementos visuais e sentimentais que colaboram para o aprofundamento dessa narrativa.

A segunda estrofe segue com “Dona Rita do Tabuleiro/Quem derrubou meu companheiro?”. A passagem traz uma nova personagem para a narrativa, que contribui para que se compreenda o lugar onde as rodas aconteciam. O tabuleiro mencionado por Filme se refere ao lugar onde as vendedoras de quitutes e quitandas apoiavam suas produções, prática muito presente nos largos e praças do centro da cidade no século XIX, mas que se manteve, de forma mais amena, também na primeira metade do século XX. Acerca dos lugares e do que era comercializado por essas mulheres, o historiador João Silva (2014) afirma: “...o principal ponto de consumo de alimentos era o Largo da Misericórdia. Ali as quitandeiras estacionavam durante a noite para vender doces, biscoitos, cuscuz de bagre, empadas, entre uma grande variedade de alimentos expostos em tabuleiros” (SILVA, 2014, p. 83). Dona Rita, portanto, seria uma personagem que representaria uma quituteira em seu momento de trabalho, que parou por alguns instantes para observar o jogo de pernadas e a queda do “companheiro”.

A canção se encerra com “Abre a roda minha gente, que o batuque é diferente”. Aqui, mais uma sensação é atribuída ao enredo cantado por Geraldo Filme. Ao presenciar uma roda em seu momento de maior euforia, seja ela de capoeira, um samba de roda ou jongo, é comum perceber a tendência de diminuição do tamanho da circunferência do círculo. Apesar de um tanto subjetivo, pode-se pensar que esse fato está atrelado a uma sensação coletiva e compartilhada de querer ver e se sentir presente e participante na roda; estar presente nessa euforia, mesmo que essa ação possa prejudicar, em algum sentido, a própria manifestação que ali ocorre.

Um dos sentidos da formação da roda é delimitar o espaço no qual a atividade irá acontecer. No caso do samba de roda, por exemplo, o círculo se forma para que a sambadeira tenha espaço para rodar, estando em evidência. Logo, à medida que o círculo começa a diminuir de tamanho, esse espaço é prejudicado. Nas rodas de capoeira em que o círculo se forma por indivíduos que estão em pé, o mesmo ocorre<sup>7</sup>. E, quando esse fato acontece, é também comum presenciar pessoas que pedem que a roda se abra, para que o espaço do círculo seja preservado.

Observando a última estrofe da canção “Tiririca”, pode-se pensar que nessa mesma cena: o jogo de pernadas passando por um momento de tensão e euforia, acompanhado pelo entorno

---

<sup>7</sup> Especifica-se aqui a roda “em pé” pela existência também de rodas formadas por pessoas sentadas, em que o fenômeno de diminuição da roda tende a ser mais controlado, embora existam exceções.

que o observa; seguido do clímax ocasionado pela queda de um companheiro, e a consequente diminuição da circunferência da roda, terminando com um pedido para que ela se abra.

Na comparação trazida pelo historiador André Santos (2015) a respeito dessa estrofe, pode-se pensar também nos significados presentes na palavra “batuque” e “batucada”. Nei Lopes (2012) traz as mesmas definições para ambas as palavras, sendo o “Ato de batucar” (Lopes, 2012, p. 47). Ao mesmo tempo, também afirma, como visto anteriormente, que “batucada” é a “denominação do jogo da pernada carioca” (idem, *ibidem*). A batucada e a tiririca seriam, portanto, manifestações semelhantes.

Nesse sentido, o uso da palavra batuque, na canção de Filme, estaria valorizando o ato de batucar presente nessa expressão, como algo “diferenciado”, “distinto”, não deixando de se referenciar à sua semelhante carioca.

## A tiririca de Mestre Ananias

A versão da canção “Tiririca” cantada por Mestre Ananias apresenta diversas diferenças. A instrumentação, forma de cantar do mestre e o que aqui será mais discutido: a substituição de algumas palavras por outras.

A primeira diferença que chama atenção ao ouvir a gravação de Ananias é a sua saudação antes de iniciar a cantar, feita através do grito “Iê!”. O gesto possui o significado de saudar, e é comumente proferido antes do início de uma ladainha ou corrido, por quem irá cantar. Uma particularidade dessa expressão está no fato de que é falada com diferentes tonalidades e tempo, sendo às vezes mais longo (“iêeee”), ou, como no caso de Ananias, mais curto e seco.

Seria necessária uma investigação mais aprofundada acerca dos significados simbólicos dessa expressão. Contudo, ao que parece, o iê carrega um aspecto também de identidade de cada mestre, como uma apresentação de si mesmo para a roda, antes de cantar seus versos. Ao se apresentar, saúda aqueles que estão presentes. Uma comparação que aqui possa ser útil para pensar a identidade transferida através do grito está no grito sapucaí. Presente na região sul do Brasil, Paraguai e norte da Argentina, o grito tem origem Guarani, e transmite, dentre uma série de emoções e intenções (Rolla, 2008), um registro sonoro muito particular de cada um, o que transfere um sentido de identidade pessoal, único.

Nesse sentido, o iê proferido por Mestre Ananias parece se equivaler, simbolicamente, a introdução feita por Plínio Marcos, na versão cantada por Geraldo Filme. Se apresentando pedindo licença àqueles que chegaram antes, o dramaturgo também pratica uma espécie de saudação e de demonstração da própria identidade.

Já na primeira estrofe, Mestre Ananias substitui a palavra “tumba” por “tombo”: “É tombo moleque é tombo/ É tombo para derrubar”, invocando, ao que parece, uma literalidade maior para o jogo de pernadas (Tombo- derivação do verbo tombar; cair). Em seguida, canta “Tiririca faca de ponta/ Capoeira **vou** te pegar”. É interessante a mudança da terceira pessoa do presente do indicativo do verbo ir, cantado por Filme (capoeira **vai** te pegar), para a primeira, pelo uso de **vou**. Aqui, Ananias se coloca como personagem jogador, é ele que pretende derrubar o adversário, diferente de Filme, que parece olhar o jogo de fora, narrando-o.

Ao pensar nas atuações dos dois músicos, essa mudança parece fazer ainda mais sentido. Das lembranças trazidas pelos sambistas que conviveram com Filme<sup>8</sup>, não há menção sobre momentos ou sobre a forma como o compositor jogava tiririca- como há, por exemplo, de Pato N’água, que é lembrado como um exímio jogador. Deste modo, faz pensar que talvez ele ocupasse um lugar de menor destaque nesse espaço de sociabilidade específico, ou que ainda permanecesse na instrumentação, o que não exclui a hipótese de que ainda sim, frequentasse as rodas. Já Mestre Ananias possui uma trajetória distinta, tendo todo o seu percurso atrelado ao jogo e a luta, o que contribui para o sentido de se colocar como sujeito jogador da história. Se faz importante mencionar, ainda sim, que Ananias também se destacou de forma evidente, por seu alto rigor e conhecimento da musicalidade<sup>9</sup>.

Em seguida, Mestre Ananias canta “Sinhazinha do tabuleiro/Quem derrubou meu companheiro”, diferenciando-se mais uma vez da versão de Filme, que utiliza de um nome próprio para se referir a quituteira, “Dona Rita”. A primeira hipótese que aqui poderia surgir é de um certo apagamento dessa personagem, no momento que ela deixa de possuir um nome e passa a ter um apelido, que remete a uma posição de hierarquia escravista, às Sinhás, patroas das fazendas. Nessa hipótese, a posição de Rita, mesmo que sendo uma personagem fictícia, possuiria menos importância a ponto de não ser necessário nomeá-la. Poderia se pensar também em um tom irônico na escolha do termo “sinhazinha”, uma vez que historicamente a profissão das quituteiras era exercida por mulheres negras.

Porém, fazendo um exercício de ampliar o olhar para outras possibilidades, se aproximando do debate musical, pode-se pensar no aspecto da forma cantada das palavras “Dona Rita” e “Sinhazinha”. O segundo nome, quando pronunciado, traz certo conforto na emissão, por emitir um som anasalado, diferente do nome próprio, que possui mais aspectos sonoros linguodentais, ou seja, no encontro da língua com os dentes superiores, o que deixa com

---

<sup>8</sup> Ver as biografias de Seu Nenê da Vila Matilde (2000); Seu Carlão do Peruche (2019) e Oswaldinho da Cuíca (2009).

<sup>9</sup> O legado deixado pelo mestre acerca desse rigor de afinação, ritmo e improviso no berimbau, pandeiro e atabaques ainda é rigorosamente mantido, mesmo depois de seu falecimento, fazendo da Casa Mestre Ananias uma das principais referências no quesito de musicalização na capoeira mundialmente.

caráter mais rígido, mais “trabalhoso”. Seria necessário um estudo mais aprofundado acerca dessas escolhas na composição de canções, mas se faz interessante levantar a hipótese de que, talvez, a escolha de Ananias em cantar “Sinhazinha”, a partir de seu conhecimento musical vasto como compositor, instrumentista e cantor, tenha sido provocada por essas sabedorias.

Por fim, o mestre canta o último verso da canção, seguido do coro, que repete o mesmo verso, aspecto ausente na versão de Geraldo Filme. Dentro dos tipos de cânticos (forma popular de se referenciar às canções da roda) presentes nas rodas de capoeira, *observa-se* a Ladainha, cantada geralmente nos inícios das rodas, se caracterizando por serem mais longas e contarem alguma história; seguido das saudações cantadas pelo coro, como “iê, viva meu mestre, camará!”; o Corrido, que vem seguido da ladainha e, em geral, possui versos mais curtos, e tem o objetivo de demarcar o tempo; e as Quadras, que se caracterizam por quatro estrofes que podem ser improvisadas, seguidas de um mesmo refrão cantado pelo coro.

A presença do coro, portanto, compõem parte fundamental dos cânticos, trazendo uma relação de dependência entre os cantadores e os demais participantes da roda. A força do coro e a sua afinação, a presença das palmas, a atenção ao jogo e aos acontecimentos surgidos durante a roda são elementos que fazem parte da sua estrutura, e colaboram para o sentido do seu acontecimento. Uma roda sem a presença desses elementos, mesmo que com uma boa instrumentação, não parece cumprir o seu objetivo como um todo. Tal fator é também experienciado nas rodas de samba, que evocam a participação do coro nos refrões e ajudam a definir um sentimento coletivo de uma “boa roda”.

Está também presente nesta ideia a noção de terreiro, como algo que se expande para além do espaço físico-religioso, defendida por Luiz Rufino (2019), sendo as rodas terreiros que não estão assentados, necessariamente, em um único espaço. O autor acrescenta:

Não é por acaso que vemos nas rodas de capoeira, após a ladainha, as louvações e o coro cantados no início, os jogadores cruzarem o chão com gestos, benzerem-se como benzem o solo, mandingarem em expressões próprias e particulares. (...) Toda essa ritualização não só inicia os jogos invocando os domínios ancestrais como também saúda o chão, inventa o terreiro e, por consequência, o mundo (Rufino, 2019, p. 102).

As rodas de Mestre Ananias e de Geraldo Filme, portanto, estão relacionadas por diversos aspectos comuns a um mesmo universo simbólico, religioso, histórico, e se demonstram através das escolhas similares ou distintas, observadas na análise da canção “Tiririca”.

## Considerações finais

A análise comparativa da letra, utilizada nesse artigo, entre as versões da canção “Tiririca”, serviu para observar aspectos específicos do universo popular de Geraldo Filme e de Mestre Ananias. O uso de cada palavra ou expressão, a mudança do tempo verbal, o sentido das palavras e o espaço cuja as canções estavam inseridas foram alguns aspectos comparados que demonstraram características destes universos. Isto não significa, entretanto, afastá-los, ou desuni-los de um núcleo comum. Ao contrário, ao observar as diferenciações de cada escolha ou decisão tomada na letra da canção, é possível compreender mais profundamente os aspectos que demonstram um mesmo universo, comum ao samba e à capoeira. Um universo que é negro, paulistano e popular.

A relação entre Geraldo Filme e Mestre Ananias representa uma série de alinhavos existentes entre duas manifestações populares negro-brasileiras, que permitem uma observação de semelhanças entre elas, especialmente exemplificadas pelo tema. A expressão da tiririca em sua totalidade é a reunião, o alinhavo do samba e da capoeira paulistanos; nem um, nem outro; mas os dois ao mesmo tempo. Representa justamente essa dualidade, esse encontro de caminhos que, a depender da perspectiva, se transforma. Representa o *entre* de Exu que, ao esbarrar em algo, se transforma em um terceiro elemento, não mais o primeiro, nem o segundo, mas um terceiro (Rufino, 2019).

Este *entre* está também manifestado em outras semelhanças: no sentido da roda como um espaço de acontecimento, de criação e de preservação de uma série de entendimentos, como observado, através das palmas e da presença do coro; na narrativa do próprio acontecimento, de forma a salvaguardar uma manifestação única e simbólica daquela comunidade ou grupo de sociabilidade, como foi a tiririca; e por fim, no uso das palavras para além do que elas significam, sendo como recados a serem dados, verdades a serem ditas, opiniões a serem compartilhadas através do imaginário popular.

Ananias e Filme se aproximam também, para além do teatro, da idade, da cor da pele (mas também por todos esses fatores), na palavra e na sabedoria a respeito da identidade popular negra-brasileira que carregam em comum.

## Referências

AZEDO, Luis Carlos. Nas entrelinhas: túmulo do samba. *Correio Braziliense*, Brasília, 10 dez. 2024. Disponível em: <https://blogs.correiobraziliense.com.br/azedo/nas-entrelinhas-tumulo-do-samba/>. Acesso em: 11 dez. 2024.

- AZEVEDO, Amailton M. *A memória musical de Geraldo Filme: os sambas e as micro-áfricas em São Paulo*. 243 p. Orientadora: Maria do Rosário da Cunha Peixoto. Tese de doutorado em História na PUC São Paulo. São Paulo, 2006.
- AZEVEDO, Rodrigo. Nas entrelinhas: Túmulo do samba. *Blog do Azedo*, Correio Braziliense, Brasília, 22 jul. 2024. Disponível em: <https://blogs.correiobraziliense.com.br/azedo/nas-entrelinhas-tumulo-do-samba/>. Acesso em: 20 jul. 2024.
- BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Presidente da República, [2016]. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/19610.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm).
- BÃ, Amadou Hampâté. “Tradição Viva”. In: *História geral da África I: metodologia e pré-história da África*. São Paulo: Editora Cortez, 1980. p. 166-205.
- BARONETTI, Bruno Sanches (org.); CAETANO, Carlos Alberto. *O Cardeal do Samba: Memórias do Seu Carlão do Peruche*. São Paulo: Liber Ars, 2019.
- BRAIA, Ana (org.); SILVA, Alberto Alves. *Memórias do Seu Nenê da Vila Matilde*. São Paulo: Lemos Editorial, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CARNEIRO, Edison. *Folguedos Tradicionais*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. p. 121-125.
- CASA MESTRE ANANIAS. *No palco de Balbina, Ananias Ferreira e Geraldo Filme em ação*. 2009. Disponível em: <https://mestreanancias.blogspot.com/2009/11/inicio-dos-70-mestre-ananias-e-geraldo.html>. Acesso em: 24 out. 2023.
- CENTRO DE EDUCAÇÃO SUPERIOR A DISTÂNCIA - CESAD. *Fonologia da Língua Portuguesa - Aula 2*. Aracaju: UFS, 2012. Disponível em: [https://cesad.ufs.br/ORBI/public/uploadCatalogo/16404110102012Fonologia\\_da\\_Lingua\\_Portuguesa\\_Aula\\_2.pdf](https://cesad.ufs.br/ORBI/public/uploadCatalogo/16404110102012Fonologia_da_Lingua_Portuguesa_Aula_2.pdf). Acesso em: 20 jul. 2024.
- CUÍÇA, Osvaldinho; DOMINGUES, André. *Batuqueiros da Paulicéia: enredo do samba de São Paulo*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2009.
- EL LITORAL. *Mi nombre es Sapucaí*. El Litoral, Corrientes, 16 mar. 2008. Disponível em: <https://www.ellitoral.com.ar/corrientes/2008-3-16-21-0-0-mi-nombre-es-sapucaí>. Acesso em: 20 jul. 2024.
- LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2012.
- MARCHEZIN, Lucas Tadeu. Um samba nas quebradas do mundaréu: a história do samba paulistano na voz de Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde, Toniquinho Batuqueiro e Plínio Marcos. Pós-graduação em Filosofia (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo, 2016.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. *Rádio e Música Popular: A Trajetória da Música na Rádio Nacional*. Revista de História, v. 140, 1999. Disponível em: <https://www.memoriadamusica.com.br/site/images/stories/textos/radio.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2024.
- PEQUENO, Saulo; BARROS, Daniela; PENDERIVA, Patrícia. “Criação e autoria nas culturas tradicionais desde a Teoria Histórico-Cultural”. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 31, n. esp., p. 208-213, set. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/fractal/a/jYZxbPSHydxBTHT4bHKxchv/>. Acesso em: 15 jul. 2024.
- RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Pallas, 2019.
- SANTOS, André A. de Oliveira. “O ‘batuque dos engraxates’ e o jogo da ‘tiririca’: duas culturas de rua paulistanas”. XXVII Simpósio Nacional de História: Conhecimento histórico e diálogo social. Natal-RN, 22 a 26 jul. 2013.
- SANTOS, André Augusto de Oliveira. *'Vai graxa ou samba, senhor?': a música dos engraxantes paulistanos entre 1920 e 1950*. 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Acesso em: 18 jul. 2024.

- SANTOS, André Augusto de Oliveira. *"Nóis cantemos assim": música, rádio e samba em São Paulo na primeira metade do século XX*. 2023. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. Acesso em: 18 jul. 2024.
- SILVA, João Máximo. *Alimentação e transformações urbanas em São Paulo no século XIX*. Almanack. Guarulhos, n. 07, p. 81-94, 1º sem. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alm/a/sLcjbghLLtMQxN8SmxXTJcP/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 19 jul. 2024.
- SILVA, José Carlos Gomes. *O Sub Urbano e a outra face da cidade: Negros em São Paulo 1900-1930 - Cotidiano, lazer e cidadania*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1990.

---

## Referências Discográficas:

- CASA MESTRE ANANIAS. *Tiririca*. 2003. Vídeo online. Praticando capoeira, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fTPOwTLzhh8>. Acesso em: 11 dez. 2024.
- CASA MESTRE ANANIAS. *Casa Mestre Ananias ao vivo*. Video online. I Love Capoeira, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pVoBA6xcS4Y>. Acesso em 11 de dez. de 2024.
- FILME, Geraldo. *A Música brasileira deste século por seus autores e intérpretes - Geraldo Filme*. São Paulo: SESC São Paulo, 2000. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/a-musica-brasileira-deste-seculo-por-seus-autores-e-interpretres-geraldo-filme>. Acesso em: 11 de dez. 2023.
- FILME, Geraldo. *Geraldo Filme*. São Paulo: Eldorado, 1980. Disponível em: <https://immub.org/album/geraldo-filme>. Acesso em: 11 de dez. 2024.
- MARCOS, Plínio; FILME, Geraldo; CASA VERDE, Zeca; BATUQUEIRO, Toniquinho. *Plínio Marcos em prosa de samba - Nas quebradas do mundaréu*. São Paulo: Chanceler, 1974. Disponível em: <https://immub.org/album/plinio-marcos-em-prosa-e-samba-nas-quebradas-do-mundareu-geraldo-filme-zeca-da-casa-verde-e-toniquinho-batuqueiro>. Acesso em: 15 jul. 2024.
- MESTRE ANANIAS. Mestre Ananias e o grupo Garoa do Recôncavo- Volume 2. Video online. I Love capoeira, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SlocZPvLm0s&t=492s>. Acesso em 11 de dez de 2024.

