

Marcos Ayala

O SAMBA-LENÇO DE MAUÁ
(Organização e práticas culturais de um grupo de dança religiosa)

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de Sociologia da Faculdade
de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo

Orientador: Prof. Dr. Gabriel Cohn

SÃO PAULO
1987

Marcos Ayala

O SAMBA-LENÇO DE MAUÁ
(Organização e práticas culturais de um grupo de dança religiosa)

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de Sociologia da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo

Orientador: Prof. Dr. Gabriel Cohn

SÃO PAULO
1987

Em memória de

Dr^a Guilhermina,
Dr^a Chiquinha e
Dr^a Sebastiana

Para o pessoal do samba

Para Marineis

AGRADECIMENTOS

O capítulo dos agradecimentos teria que começar pelos integrantes do *Samba-lenço de Mauá*. dona Sebastiana, dona Guilhermina e dona Chiquinha (já falecidas), dona Aparecida, dona Nenê e seu João foram “tio” e “tias” também de quem os procurou para fazer perguntas e satisfazer a curiosidade de um estranho (que tudo fizeram para transformar em amigo), a quem atendiam com paciência e carinho. Através das pessoas nomeadas, agradeço aos outros participantes do samba e das demais manifestações de cultura popular com quem aprendi muitas coisas – das quais algumas estão neste trabalho.

A paciência também não faltou ao orientador, Prof. Dr. Gabriel Cohn, às voltas com um orientando difícil, que conseguiu fazer a proeza de orientar, apesar da dificuldade para obter informações sobre o andamento da pesquisa.

Foi com Marineis que comecei a assistir e participar das danças e festas e aprendi a conhecê-los e a aprender com aqueles que as realizavam. Também devo a ela os contatos com o Prof. Xidieh. Além da leitura e discussão dos textos e das idéias, da participação nas pesquisas de campo e do apoio na infra-estrutura.

Com suas histórias e suas conversas – e com seus escritos – o Prof. Xidieh, assim como quem não quer nada, caipiramente, nos abriu os olhos e apontou caminhos, não só no que se refere à cultura popular. Sem esquecer que um dos caminhos (no sentido literal) que ele ensinou foi o da casa de Dr^a Albina; o fato de ter recebido sua indicação facilitou enormemente os contatos com os sambadores.

Zenir Campos Reis leu alguns capítulos e deu ótimas dicas. Rosa Godoy e Joana Neves também fizeram leituras críticas, desde a fase do projeto, passando por textos que foram, posteriormente, aqui utilizados.

Outras pessoas auxiliaram de diversas formas. Nélia teve uma atenção e um empenho de amiga, que extrapolou as obrigações do cargo. O Prof. Azis Simão deu também um importante apoio.

Ucha, seu Juza, dona Ignez e Natália forneceram apoio logístico, permitindo a obtenção do material necessário à transformação das idéias em texto escrito.

A CAPES, através do PICD (categoria recém-graduado), concedeu bolsa para a realização do Mestrado em São Paulo. A indicação da bolsa foi aprovada pelo Dept^o de Sociologia e Antropologia da Universidade Federal da Paraíba (Campus II – Campina Grande); Vilson B. Meller se empenhou na obtenção da bolsa. O Dept^o de Ciências Sociais da mesma Universidade (Campus I) garantiu, mais tarde, a liberação parcial da carga horária para a redação final.

*Eh, Horácio, eh, Horácio,
aperta o pé,
que a picada tá no rastro.*

(Versos do samba-lenço)

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	07
CAPÍTULO 1. O SAMBA-LENÇO (O GRUPO, A DANÇA)	25
1.1. Apresentação do grupo e da dança	25
1.2. De danças e festas	31
O 13 de maio da Vila das Palmeiras	33
A Festa de São João em Mauá	34
A Festa de São João na vila das Palmeiras	35
1.3. Apresentações em eventos públicos	43
Um grande show de folclore	44
Apoteose: um museu em desfile	46
CAPÍTULO 2. HISTÓRIA DE VIDA, MEMÓRIAS DO SAMBA	49
2.1. Os sambadores – histórias de vida	49
2.2. Memórias do samba: história, histórias	52
2.3. O aprendizado do samba	54
2.4. As festas “de antigamente”	58
2.5. Conjugando o diverso	62
2.6. Origens das “modas”	63
2.7. A organização das atividades	65
2.8. A intensidade da participação	71
2.9. Conhecimento, especialização e liderança	72
75	
CAPÍTULO 3. CONTEXTOS DO SAMBA-LENÇO	75
3.1. O samba “de antigamente”	75
3.2. Migrações e outras mudanças	76
3.3. Eventos e contextos da cultura popular	80
3.4. A luta pela autonomia	91
3.5. Festa, dança e religiosidade	94
3.6. Temas dos sambas	99
3.7. As marcas do tempo	104
CONCLUSÃO (?) – AS LIÇÕES DO SAMBA	107
Cultura popular e instituições	107
No rastro de uma definição	109
Tradição e resistência	112
BIBLIOGRAFIA	115

INTRODUÇÃO¹

A discussão de qualquer tema de cultura popular exige um esclarecimento inicial. Quem usa esta expressão deve explicar sobre o que está falando, uma vez que ela tem recebido significados bastante diversos. As diferenças começam a partir do momento em que se ultrapassa o entendimento de que a aplicação do qualificativo popular implica em distinguir este conjunto de manifestações culturais de pelo menos um outro: a cultura “cultura”, em geral denominada simplesmente cultura, sem adjetivos.

Na verdade, em nossa sociedade, a distinção deve ser feita, no mínimo, em relação à cultura erudita (a acadêmica, a das artes) e à indústria cultural. Alguns acrescentariam a cultura “primitiva”². Já aqui, porém, há controvérsias. Câmara Cascudo, por exemplo, não concorda totalmente com o acréscimo, defendendo a existência da cultura popular, ao lado da institucionalizada, mesmo em sociedades tribais:

“creio na existência dual da cultura entre todos os povos. Em qualquer deles haverá uma cultura sagrada, hierárquica, veneranda, reservada para a iniciação, e a cultura popular, aberta à transmissão oral e coletiva”³.

Câmara Cascudo, no texto citado, toma a cultura popular como sinônimo de folclore. Há autores, no entanto, para quem as conseqüências do uso de um ou outro destes termos não podem ser desprezadas. Este ponto merece uma discussão mais detida. Um dos estudiosos a refletir sobre o assunto é Carlos Rodrigues Brandão, que às vezes parece preferir designar por folclore apenas uma parte daquilo que considera ser o universo da cultura popular. Seria sua “fração tradicional”, ou aquela vinculada a “uma fração específica do povo: pescadores, camponeses, lavradores, bóias-frias, gente da periferia das cidades.”

Logo acrescenta, entretanto, que

“de um ponto de vista mais dinâmico, o folclore pode abrir-se a campos mais amplos da cultura popular”⁴.

Neste caso, o folclore incorporaria outras manifestações e poderia ser, também, incorporado à cultura de outros segmentos da população. Brandão indica a existência de outras posições, como a de entender os dois termos como sinônimos, utilizando-os indistintamente (como faz Câmara Cascudo) e, no outro extremo, a de considerá-los referentes a situações não apenas distintas, mas até opostas. Indica, por fim, o ponto de vista segundo qual a noção de folclore traz consigo, necessariamente, uma forte carga de conservadorismo:

“Não são poucas as pessoas que acreditam que os dois nomes servem às mesmas realidades e, apenas *folclore* é o nome mais ‘conservador’ daquilo de que a cultura popular é o nome mais progressista.”⁵

¹ Muitas das questões vistas a seguir foram discutidas, mais longamente, no livro que elaborei com Maria Ignez Novais Ayala, *Cultura popular no Brasil: perspectivas de análise*. São Paulo: Ática, 1987. (Princípios, 122).

² Cf. XIDIEH, Oswaldo Elias. Cultura popular. In: XIDIEH, O. E. et al. *Catálogo da Feira nacional da Cultura Popular*. São Paulo: SESC, 1976, p. 1-6.

³ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: TecnoPrint, 1969, 2 v., verbete “Folclore”, v. I, p. 630-33; cit. p. 631. V. também *Literatura oral no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1978. (Documentos brasileiros, 186), p. 30-1. A ortografia foi atualizada, nesta e nas demais citações de textos que seguem normas anteriormente à reforma ortográfica de 1971.

⁴ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 35. Cf. também p. 41.

Embora discutindo a delimitação do folclore a partir de características que entende consensualmente aceitas, tomando como base a *Carta do Folclore Brasileiro*, Brandão enfatiza as dificuldades para se estabelecer uma divisão no interior das criações culturais populares. Acaba adotando a seguinte posição:

“mais relevante do que fixar rígidas fronteiras entre as modalidades de produção cultural popular no Brasil é o procurar o que são e o que significam folias, escolas de samba, partidos altos e torcidas de futebol na vida e nas representações da vida, de sujeitos e grupos populares.”⁶

Opta, em suma, pela indicação de caminhos e maneiras de encarar o folclore que escapem ao conservadorismo, possibilitando compreender suas transformações. Ao se referir aos que vêem a palavra “folclore” como o sinônimo conservador de “cultura popular”, Brandão sugere a leitura de Antonio Augusto Arantes. Este autor recusa o primeiro termo, por considerá-lo indissolúvelmente ligado a um enfoque bem definido:

“Um grande número de autores pensa a ‘cultura popular’ como ‘folclore’, ou seja, como um conjunto de objetos, práticas e concepções (sobretudo religiosas e estéticas) consideradas ‘tradicionalis’.”

Tal modo de pensar, argumenta, fixa a cultura no passado, levando a entender suas modificações apenas “como deturpadoras ou empobrecedoras.”⁷ A dificuldade para livrar a palavra “folclore” de sua carga conservadora e mesmo de seu sentido pejorativo deve-se, fundamentalmente, ao tipo de abordagem que tem acompanhado a escolha desta denominação, na maior parte da bibliografia. A vinculação é tão forte que, na linguagem corrente, folclore é entendido como sinônimo de tradicional, pitoresco, anedótico, como atesta a expressão “folclore político”.

A noção de cultura popular não invoca de modo tão imediato as concepções conservadoras. Deve-se lembrar, porém, que também ela, ou expressões como poesia popular podem ser usadas em análises baseadas nestas concepções. Muitas das definições de folclore (agora entendido como sinônimo de cultura popular) trazem embutidas noções problemáticas, quando não francamente preconceituosas, a respeito do povo, raça e cultura, que freqüentemente pressupõem uma hierarquia, na qual o povo e sua cultura ocupariam um plano inferior.

Não é raro encontrarmos, no interior de abordagens bastante diversas quanto a vários aspectos, a presença da mesma rigidez na definição do folclore, comumente ligada à escolha da “tradição” como seu traço principal. As duas posições acabam tendo como efeito a crença de que a cultura popular, ou uma atividade cultural específica, está em “decadência”, em “vias de desaparecimento”. A descoberta de que os prognósticos pessimistas não se confirmaram – ou seja, que a cultura popular continua viva – não impede que voltem a ser feitos, com relação a outras manifestações ou à mesma.

A recorrência da percepção das práticas culturais populares como algo fadado a desaparecer, em análise que parecem tão diferentes, leva a indagar quais os aspectos comuns que permitem chegar ao mesmo resultado.

A questão ganha relevância se pensarmos que, em muitos estudiosos, esta convicção tem como ponto de partida explícito a idéia de que a cultura popular ocupa um estágio inferior de desenvolvimento, em comparação com a cultura erudita. O

⁵ Idem, ibidem, p. 23-4; cit. p. 24; grifos no original. Os destaques realizados por mim aparecerão, nas citações, em **negrito**; em *italico* o destaque será dado quando constar do original.

⁶ Idem, ibidem, p. 45.

⁷ ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 16, p. 17-8.

reconhecimento dos preconceitos culturais, sociais e raciais aí envolvidos e a tomada de posição verbal contra eles, ou a exaltação do folclore, não afastam, automaticamente, a possibilidade de incorrer em uma visão da diversidade cultural como diferença entre um nível superior e um inferior, entre uma produção mais e outra menos elaborada.

O entusiasmo pelo folclore, que resulta em sua aparente valorização, pode contribuir apenas para encobrir os preconceitos. Por isso, talvez o melhor caminho para superá-los seja o de tentar compreender melhor as posturas que se pretende evitar, buscando suas conexões com determinadas concepções que, se nem sempre têm como consequência atitudes preconceituosas, acabam levando a formulações que não se distanciam muito de tais atitudes. Pode ser esclarecedora, neste sentido, a discussão de certas idéias, encontradas já nos primeiros estudiosos da cultura popular brasileira, e de sua presença em textos bem mais recentes.

Um dos autores mais citados pelos folcloristas que o sucederam é Sílvio Romero, cuja obra, por sua vez, está relacionada às de Celso de Magalhães e José de Alencar. Os trabalhos dos dois últimos, publicados em jornais, respectivamente, em 1873 e 1874, foram reunidos em livros muito tempo depois. Até que fossem editados *O nosso cancioneiro*, de Alencar (em 1962) e *A poesia popular brasileira*, de Magalhães (em 1973), seus textos só foram divulgados através das transcrições feitas por Sílvio Romero nos *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*⁸.

Os três títulos já indicam a predileção dos autores pela poesia. Apenas um dos dez artigos de Celso de Magalhães desvia-se deste assunto. Mesmo quando se refere a outros aspectos da cultura popular, o alvo principal de Sílvio Romero é a poesia. O privilégio concedido por Romero à poesia deve-se a sua convicção de que ela “revela o caráter dos povos”⁹. Na mesma linha, Celso de Magalhães concebe a poesia

“como uma manifestação necessária e fatal do gênio de um povo, como a definição de sua índole, do seu caráter, como um documento de sua vida passada, da sua vitalidade, como uma necessidade finalmente.”¹⁰

José de Alencar assim inicia sua primeira carta:

“É nas trovas populares que sente-se mais viva e ingênua a alma de uma nação.”¹¹

As expressões utilizadas apontam o segundo traço comum: a aceitação da existência de um “**caráter**” ou “**alma**” do povo ou da nação, a ser revelado pela poesia popular. Vincula-se a esta idéia a importância conferida à ação das “raças” combinada à do “meio”. O “critério etnográfico” (como o denominam) é expressamente aceito por Celso de Magalhães e Sílvio Romero como mais adequado, não só à compreensão da poesia e da cultura popular como um todo, mas para a aferição do “valor” dos “produtos intelectuais” dos diversos povos e raças¹².

Um terceiro aspecto, presente nos três estudos, é a preferência pela população rural, mais patente em José de Alencar e em Sílvio Romero. Para o primeiro, esta população seria a depositária por excelência da “rudeza”, do “primitivismo” e da “ingenuidade” do povo. O segundo afirma encontrar-se “entre as populações rurais e

⁸ Cf. MAGALHÃES, Celso de. *A poesia popular brasileira*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1973; ALENCAR, José de. *O nosso cancioneiro* :cartas ao Sr. Joaquim Serra. Rio de Janeiro: São José, 1962; e ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. 2. ed. Petrópolis: Vozes (convênio com o Governo do Estado de Sergipe, 1977 [1. ed. – 1888]).

⁹ ROMERO, Sílvio. Op. cit., p. 31.

¹⁰ MAGALHÃES, Celso de. Op. cit., p. 35.

¹¹ ALENCAR, José de. Op. cit., p. 15.

¹² Cf. MAGALHÃES, José de. Op. cit., esp. cap. 2 e ROMERO, Sílvio. Op. cit., esp. cap. 1, 8 e 10.

incultas” os “órgãos mais autorizados” da poesia popular, “uma poesia da natureza”. Mas também Celso de Magalhães mostra uma certa preferência pelo “matuto”, em detrimento do “capadócio”¹³.

Tal seleção relaciona-se estreitamente ao interesse pelo caráter *tradicional* dessa poesia, que estaria melhor conservado no campo e que, algumas vezes, aparece quase como equivalente a *popular*. Celso de Magalhães considera a poesia popular o resultado da apropriação lenta de produtos anônimos, o que significaria, em princípio, a aceitação de transformações, embora vagarosas. Tacha, porém, de “barbarismos” e “corrupções” as alterações sofridas no Brasil pelos romances portugueses, principalmente quando resultantes da influência dos negros¹⁴.

Sílvio Romero reconhece – e defende – “no povo a *força de produzir* e o *direito de transformar* a sua poesia e os seus contos.”¹⁵ Depreende-se, no entanto, de seu texto, que tal criação resultaria do contato entre as tradições das diferentes raças, sob a influência de um novo meio.

Esta perspectiva fundamenta a busca de origens (no caso, raciais), através da comparação com coleções feitas em outros países, como faz Celso de Magalhães, ou da pretensa identificação de traços que, supõe-se, denunciariam características sociais ou “psicológicas” peculiares a determinada “raça”, como o lirismo português e mestiço e a sensualidade do negro e do mulato, por exemplo. Sílvio Romero prefere o último caminho, mas não nega a validade das comparações; apenas as considera ainda prematuras para a literatura popular brasileira.

Celso de Magalhães e Sílvio Romero apontam a existência de diferenças no interior da população, em função do meio (rural ou urbano) e das diferenças econômicas e sociais. Romero estabelece também a divisão entre as raças, cujo processo de fusão, ainda incompleto, constituiria o mestiço – o “genuíno brasileiro”, do ponto de vista racial e cultural – e entre os habitantes de diversas zonas, delimitadas com base em características geográficas e de exploração econômica¹⁶.

A indicação dessa diversidade não impede, porém, uma visão generalizante, traduzida em um conjunto de “qualidades” e “defeitos” definidores da “índole do povo” ou do “caráter nacional”, que a poesia popular revelaria. A “psicologia do povo brasileiro” é caracterizada por Sílvio Romero de modo bastante negativo, sendo seus defeitos atribuídos à fusão do português, ramo “corrupto da velha raça latina”, com os negros e os índios, “duas das velhas raças mais degradadas do globo”. Contrapõe-se a este ponto de vista a admiração pela “raça germânica”, postura idêntica à de Celso de Magalhães¹⁷.

Ao complexo de inferioridade nacional, manifesto nestas posições, acrescenta-se a sensação de superioridade em relação ao povo (no sentido mais estrito de segmento mais desfavorecido da população), esta compartilhada por José de Alencar. Vale a pena, porém, discutir mais detidamente um outro aspecto, relacionado à atribuição genérica de qualidades e defeitos.

Começamos por recuperar alguns dos verbos usados para definir as atitudes dos três autores frente à cultura popular e a seus produtores: privilegiar, admirar, preferir... Tais posições tomam como base uma escala prévia de valores, a partir da qual são discriminados e classificados os diversos grupos sociais responsáveis. A adoção de teorias raciais (e racistas), no caso, é explícita, mas é preciso ir um pouco além.

A valoração positiva de segmentos da população e da cultura, de acordo com critérios preestabelecidos, tem como contrapartida lógica a valoração negativa de tudo que

¹³ Cf. ALENCAR, José de. Op. cit., p. 15, p. 50; ROMERO, Sílvio. Op. cit., p. 38; MAGALHÃES, Celso de. Op. cit., p.87-88.

¹⁴ V. MAGALHÃES, José de. Op. cit., p. 15, p. 44-5, p. 51.

¹⁵ ROMERO, Sílvio. Op. cit., p. 71.

¹⁶ Idem, ibidem, p. 18-9, p. 33-4, p. 39-40, cap. 7 e 10.

¹⁷ Idem, ibidem, p. 266; MAGALHÃES, Celso de. Op. cit., p. 42.

não se ajuste aos mesmos critérios – sejam eles traduzidos em termos de “qualidades” e “defeitos” ou através de outras noções (a de “beleza”, por exemplo). Em outras palavras, este procedimento implica na criação de uma escala hierárquica, em cujos níveis as manifestações culturais e seus produtores (reais ou imaginados) são colocados, depois de devidamente julgados pelos que estabeleceram tais critérios.

A hierarquização está muito próxima da exclusão, principalmente quando a seleção se sustenta na separação entre os produtos “espontâneos” e aquilo que é “imposto” ao povo, desfigurando sua cultura. Da divisão entre o “melhor” e o “pioor”, passa-se à discriminação entre o que realmente pertence à cultura popular e o que lhe é posticho, tomando como parâmetro a adequação de certas características, imputadas à manifestação cultural enfocada, ao verdadeiro “espírito do povo”.

Celso de Magalhães dá um exemplo desta atitude. Ao tratar de algumas lendas religiosas e orações, afirma que se devem às “crendices impostas” pelo clero, que “estragam e derrancam a inspiração popular (...) e matam a poesia ou a desfiguram”. Como está convicto de que não se enquadram na “mitologia (...) que nasce espontaneamente do espírito do povo”, deixa de analisá-las¹⁸.

A mesma proposta de delimitação das manifestações “autênticas” ou “ilegítimas” pode ser encontrada em outros escritos, muitas vezes inspirados em motivos diversos e até opostos aos de Celso de Magalhães. No texto citado, a arbitrariedade do procedimento salta aos olhos devido à importância que o catolicismo popular tem no folclore brasileiro.

O catolicismo popular, diga-se de passagem, continua tendo um papel fundamental, mais de cem anos depois, apesar da freqüente oposição da hierarquia católica – que, ao contrário do autor citado, considera perniciosas ao povo e a sua religião as “crendices e superstições” que não são raras as tentativas de combater tais “desvios”, chegando-se mesmo à proibição de manifestações religiosas populares, não faltando o auxílio das autoridades é rigorosamente simétrico ao de Celso de Magalhães, apenas com os sinais trocados.

Não é por acaso que a qualificação de certos componentes da cultura como genuinamente populares e, conseqüentemente, de outros como postichos, aparece ao lado de concepções calcadas no preconceito racial e se relaciona a tentativas de definição do “caráter nacional” e da “índole do povo”. A noção de “espírito” ou “caráter” inato, seja aplicada a uma raça, nação, povo ou cultura, vincula-se a uma visão homogeneizadora, estática, excludente e, em larga medida, arbitrária, do universo focado. Ela implica em abstrair, de um conjunto heterogêneo e contraditório, uma suposta “essência” que permitiria definir univocamente este universo. Uma destas “essências pode ser o legítimo, genuíno “popular”, ou “nacional” – ou ambos, na medida em que o primeiro seja tomado como o fundamento do segundo.

Resultados semelhantes podem ocorrer na escolha e no modo de analisar as manifestações culturais populares, mesmo que o ponto de partida do procedimento não seja – ao menos explicitamente – a crença em “tendências intrínsecas” às ou nações. Tampouco é necessária a ênfase no caráter “tradicional”, ou a seleção da população rural como a principal portadora do “espírito popular”, para que tais tendências se façam presentes.

As idéias de “índole”, “manifestações espontânea”, “genuína” e outras do mesmo tipo, aplicadas à cultura, por serem demasiado vagas, abrem um largo espaço para a arbitrariedade. Buscam, fixando estereótipos e definindo como “essencial” o que neles se enquadra; o que escapa ao modelo é considerado “acidental”, “imposto” e, por isso mesmo, transitório e merecedor de menor apreço, quando não é hostilizado ou simplesmente ignorado nas análises.

¹⁸ MAGALHÃES, Celso de. Op. cit., p. 77.

Se as conseqüências deste enfoque se tornam explícitas no trabalho de Celso de Magalhães, nem por isto estão totalmente ausentes de outros textos. Neste século, surge uma grande quantidade de estudos sobre o folclore; as tentativas de definição se sucedem. No *I Congresso Brasileiro de Folclore Brasileiro*, em 1951, é aprovada a *Carta do Folclore*, na qual é definido o “fato folclórico”. A *tradição* e a *limitação* aparecem com os critérios fundamentais, mas, em um segundo momento, aceita-se que não estejam presentes:

“2. Constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação, e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano e à fixação de uma orientação religiosa e filosófica.

“3. São também reconhecidas como idôneas as observações levadas a efeito sobre a realidade folclórica, sem o fundamento tradicional, bastando que sejam respeitadas as características de fato de aceitação coletiva, anônimo ou não, e essencialmente popular.”¹⁹

O caráter “essencialmente popular” parece depender da ausência de influência direta dos “círculos eruditos e instituições”. Esse é também o entendimento de Oracy Nogueira, de acordo com proposta por ele elaborada em 1954, aprovada pela comissão encarregada de discutir a definição do “fato folclórico”, mas não pelo plenário do *Congresso Internacional de Folclore*²⁰.

Ambas as proposições são transcritas e apoiadas por Edison Carneiro, mas parecem chocar-se frontalmente com sua defesa da “proteção e restauração dos folguedos populares”, encapada em 1957 pelo *III Congresso Brasileiro de Folclore*, sob a forma de recomendação. O que se recomenda é a intervenção de diversas instituições (sobretudo, o Estado e a Igreja – “autoridades públicas, eclesiásticas, etc.”) no sentido de

“**proteger e estimular**, e em certos casos restaurar, os folguedos populares nacionais, a fim de que possam reintegrar-se na vida do povo, seja através dos grupos que primitivamente os realizavam (estudantes, artistas, etc.).”²¹

Como conciliar esta proposta com as definições de “fato folclórico” apoiadas pelo autor? Parece impossível, a não ser que se admita algum tipo de interferência que não se configure como influência direta das instituições. Mesmo assim, restaria determinar que tipo de atuação seria entendida como ausência de influência direta. O aparente contra-senso começa a ser desfeito a partir do momento em que se leva em conta a idéia de reintegração “na vida do povo”.

Admite-se, no fundo, a existência de dois tipos de influência: uma descaracterizada, outra protetora. Edison Carneiro, ao defender a “intromissão erudita” para proteger ou restaurar os folguedos populares, observa que é preciso muito cuidado, para evitar o perigo de “levar à mais rápida liquidação” aquilo que se queria proteger. Em seguida, aponta folguedos que considera em pleno vigor, bastando, então, protegê-los, e outros nos quais a decadência ou o desaparecimento tornam necessária a restauração. Mostra-se, ainda, atento à incompatibilidade de sua proposta com a definição de “fato folclórico”:

“Proteger significa intervir, e normalmente seria paradoxal que a intervenção fosse aconselhada ou efetuada por folcloristas, mas, se soubermos usar de ‘uma extrema

¹⁹ Apud CARNEIRO, Edison. *Dinâmica do folclore*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 63.

²⁰ Cf. CARNEIRO, Edison. Op. cit., p. 63, p. 92-3.

²¹ Idem, ibidem, p. 111-112.

discrição’, garantindo ‘muita liberdade’ aos folguedos, a intervenção – pelo interesse eminentemente nacional de que se revestirá, devolvendo ao povo, sem lhes violentar o caráter, as suas costumeiras ocasiões de prazer – pode ser perdoada. Estaremos prestando ao Brasil um serviço que ninguém mais lhe poderá prestar.”²²

A justificativa oferece pistas para explicar o “paradoxo” por um outro caminho. O estabelecimento de diferenças entre as formas de influência – algumas inaceitáveis, outras até desejáveis – parece ser possível a partir de uma condição complementar (na verdade, uma restrição) à definição de fato folclórico. A ausência de influência seria exigida apenas no momento da identificação inicial (originária, pode-se dizer) do fato folclórico. Dado o fato folclórico, atendidas as especificidades exigidas para seu reconhecimento, em determinado tempo e lugar, seu caráter “essencialmente popular” estaria garantido para sempre. Por isso mesmo, recomenda-se também a pesquisa dos

“folguedos populares, existentes ou desaparecidos, (...) a fim de garantir uma documentação que sirva, no futuro, à sua reconstituição, quer por grupos populares, que por estudantes, autores e outras pessoas.”²³

A proposta não se distancia muito da “reconstituição” de textos literários populares, por meio da fusão de várias “versões”, efetuada por José de Alencar e já criticada por Celso de Magalhães e Sílvio Romero²⁴. A diferença será tanto menor, quanto mais os folguedos “restaurados” sejam identificados com os “fatos folclóricos” que lhes serviram de base.

Os que aceitam este ponto de vista parecem acreditar que a decadência e mesmo o desaparecimento que eles próprios atribuem a uma manifestação não afetam em nada sua “essência”. Esta seria definitivamente fixada pelo folclorista que fez o registro, podendo, se necessário, ser reconstituída mais tarde pelos “círculos eruditos e instituições”.

As características do “fato folclórico”, inclusive sua “espontaneidade”, portanto, são importantes para sua identificação, mas não constituem um pressuposto fundamental para o que é entendido com sua permanência. A tarefa de preservação cabe, sobretudo, aos folcloristas; reconhecida a necessidade de “restauração”, esta poderia ocorrer independentemente da iniciativa e, conforme o caso, da participação popular.

A recomendação implica, também, na crença em que uma manifestação cultural popular estaria sendo “conservada”, quando isolada de seu contexto original e inalterada em seus aspectos exteriores. Mais ainda, que poderia ter sua configuração “restituída” por pessoas não pertencentes aos grupos populares, sem que isso a descaracterizasse.

Caso não se trate, pura e simplesmente, de desconhecer as relações entre a prática a ser “estimulada” e os demais aspectos culturais e sociais aos quais está vinculada, estaremos diante da certeza de um conhecimento suficiente daquelas relações para permitir não levar em consideração as transformações ocorridas e, em último caso, até agir no sentido de revertê-las, “restituindo” a manifestação. Se a restauração é uma necessidade, as alterações foram supérfluas, melhor dito, malélicas, para a cultura popular ou, como sugerem o texto de Edison Carneiro e as recomendações do Congresso, para a cultura nacional e para o povo.

Esta posição baseia-se na concepção de cultura como conjunto de “bens culturais”, como agregado de fatos. Do mesmo modo que qualquer objeto material, o “fato folclórico” é pensado como algo já dado, passível de ser deslocado de um ponto a outro,

²² Idem, *ibidem*, p. 111.

²³ Idem, *ibidem*, p. 112-113.

²⁴ Cf. ALENCAR, José de. *Op. cit.*, p. 35, p. 37-8; MAGALHÃES, Celso de. *Op. cit.*, p. 32, p. 47; e ROMERO, Sílvio. *Op. cit.*, p. 37-8, p. 129.

integrado a novos conjuntos, sem sofrer modificações. A “história” de uma prática cultural, deste ângulo, reduz-se à indicação de sua origem e de sua trajetória (às vezes hipotéticas) no tempo e no espaço.

Como se pode ver, a ausência de referências ao contexto e à participação popular na produção das manifestações culturais não é casual. Encara-se o fato folclórico, ou o que nele é considerado fundamental, como algo imune às mudanças que ocorrem no próprio evento ou no contexto em que se insere. As transformações pelas quais passou, ou mesmo seu desaparecimento em determinado local, são indiferentes para a caracterização já feita, constituindo formas de “empobrecimento”, “decadência”, etc.

A idéia de restauração evoca o conservadorismo e o tradicionalismo especialmente se aplicada aos folguedos desaparecidos. Já a convicção de que isto seria um serviço prestado ao povo e ao país pelos círculos eruditos – particularmente os folcloristas – e pelas autoridades, só pode ser entendida como atribuição às elites, do papel de tutoras da cultura popular, do povo e da nação. A observação de que a interferência deve ser discreta e garantir liberdade aos folguedos reforça esta interpretação.

A conservação desta perspectiva não significa a inexistência de outras formas de abordar a cultura popular. Pelo contrário, elas aparecem há bastante tempo na bibliografia. Já na década de 20, Amadeu Amaral chama a atenção para a complexidade e a existência de uma estética e de um processo de elaboração próprios à literatura popular.²⁵ Mário de Andrade adota uma posição semelhante em relação à música, chegando a propor que o reconhecimento do caráter popular (ou folclórico) das canções tenha como fundamento as técnicas utilizadas em sua criação:

“Não é tal; canção determinada que é permanente, mas tudo aquilo de que ela é construída.”²⁶

Em Roger Bastide, a ênfase sobre o contexto social e cultural assume, explicitamente, o papel de orientação metodológica a ser aplicada às pesquisas. A cultura popular passa a ser vista como processo, a ser entendido enquanto realidade atual e não como mera “sobrevivência”. A pesquisa neste campo, por conseguinte, deve “levar em conta grupos, instituições, o conjunto da organização social” e as mudanças culturais e sociais que a afetam. Uma das conseqüências desta perspectiva é a recomendação de que sejam consideradas as formas de organização que garantem a reprodução das práticas culturais:

“Daí o interesse para o folclorista brasileiro de não negligenciar o estudo das organizações de folclore que subentendem, por exemplo, as últimas congadas, com seu regulamento, sua hierarquia de chefes, seus tipos de solidariedade, em vez de limitar-se à simples descrição, de certo modo anatômica, da festa em si mesma.”²⁷

Florestan Fernandes é um dos que seguem a orientação de Bastide, aplicando-a ao estudo de diversos temas do folclore. Ao sintetizar as próprias contribuições, o autor sublinha seu

“intento de aplicar o ponto de vista segundo o qual o ‘folclore é a realidade social’. Ele é explorado tanto na análise da organização social dos grupos infantis e das

²⁵ Cf. AMARAL, Amadeu. *Tradições populares*. 2. ed. São Paulo: HUCITEC, 1976, p. 34-6, p. 85-6, p. 140-1.

²⁶ ANDRADE, Mário de. A música e a canção popular no Brasil. In: *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962, p. 153-88; cit. p. 165.

²⁷ BASTIDE, Roger. *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Anhambi, 1959, p. 3, p. 22; cf. também Introdução.

influências socializadoras do folclore correspondente, quanto em outras direções interpretativas, que tomaram por objeto: a motivação ou os efeitos sociais das práticas mágicas; o uso, o significado e as funções sociais das cantigas de ninar; as relações dinâmicas das adivinhas com o comportamento manifesto dos agentes humanos ou com a mudança social na cidade de São Paulo etc.”²⁸

Assumindo, porém, uma posição diferente da defendida por Bastide, Florestan Fernandes, não sem uma dose de polêmica, prefere reservar às Ciências Sociais esta perspectiva de análise, deixando aos folcloristas as tarefas que lhes são tradicionalmente atribuídas:

“Elas se revelam na análise dos temas, no estudo de sua distribuição cronológica e espacial, na comparação deles entre si, através de diferentes sistemas folclóricos.”²⁹

Outro autor diretamente influenciado por Bastide é Oswaldo Elias Xidieh. Suas análises consideram a posição das práticas culturais populares no interior de um determinado contexto cultural (a cultura popular), de um sistema sócio-econômico específico (a “sociedade rústica”) e, em termos mais amplos, da estrutura da sociedade brasileira. Desta abordagem decorre sua preocupação com o impacto das transformações pelas quais passa o Estado de São Paulo, a partir da década de 40, sobre a sociedade rústica e a cultura popular³⁰.

Na introdução ao estudo sobre as *Narrativas pias populares*, Xidieh aponta a importância de se estar atento aos contextos sociais e culturais particulares em que se inserem as diferentes manifestações de cultura popular. Este cuidado deve ser observado na própria coleta de dados, cujos resultados são afetados pela situação na qual o registro ocorre:

“Aprende-se que há um momento para a narração. (...). Referimo-nos ao momento social em que elas se justificam e funcionam. As narrações registradas segundo a velha receita podem ser as narrações mesmas, porém, todas as coisas que as solicitam e que nelas se entrosam de maneira a equacionar toda uma situação, não se registram não.”³¹

No Brasil e em outros países que foram colonizados, os estudos sobre a cultura popular sempre estiveram imbuídos da preocupação com a busca de elementos específicos à cultura nacional. Vale dizer que as questões político-ideológicas nunca estiveram ausentes destes trabalhos. Nas reflexões sobre a cultura popular feitas pelo *Centro Popular de Cultura (CPC)* da UNE, nos anos 60, o aspecto político dessas questões é assumido, passando ao primeiro plano.

Estes movimentos também propõem a intervenção na cultura popular, mas com objetivos bem diferentes. O que se pretende agora é a transformação da cultura – e o avanço da consciência política popular – e não sua conservação. As concepções e a respeito do folclore, no entanto, permanecem muito semelhantes às que informam as propostas de restauração acima comentadas.

Aparece, em muitos textos do período, a noção de que o folclore não seria nem uma forma de arte, isto é, de cultura, em sua acepção restrita de “atividade superior do

²⁸ FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo: HUCITEC, 1978, p. 31. Deste autor, v. ainda *Folclore e mudança social na cidade de São Paulo*. 2. ed. rev. pelo autor. Petrópolis: Vozes, 1979.

²⁹ FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. Op. cit., p. 95.

³⁰ Cf. XIDIEH, O. E. *Narrativas pias populares*. São Paulo: IEB-USP, 1967 e *Semana Santa cabocla*. São Paulo: IEB-USP, 1972.

³¹ XIDIEH, O. E. Op. cit., 10.

espírito”, nem verdadeiramente popular. Esta posição é explícita no *Anteprojeto do Manifesto do CPC*, mas está na base também das “Categorias do teatro popular”, de Augusto Boal, que não inclui em nenhuma delas as manifestações folclóricas – o teatro de bonecos, por exemplo³².

Tal ponto de vista, ao qual não falta uma dose de autoritarismo e de “desprezo pelo ‘povo fonomênico’”, como enfatiza Marilena Chauí, leva a excluir, tanto do universo “verdadeiramente popular” quanto da cultura, as manifestações consideradas “toscas” e que não expressam o povo em sua “essência”. Elas são substituídas pela “arte popular revolucionária” produzida pelo CPC.³³

A exclusão daquilo que não é “essencial ao povo” diferencia-se da atitude de Celso de Magalhães pelos motivos que a justificam: é o tradicional e atrasado que, para o CPC, deve ser excluído; além disso, as idéias a respeito do que constitui a “essência” do povo são opostas, o que se deve à diversidade de concepções no que se refere à sociedade e à cultura como um todo (e os cem anos decorridos não são a única explicação para a diferença).

Em um como em outro caso, contudo, a cultura elaborada pelo povo é considerada rústica, ingênua e passível de descaracterização por interferência indébitas. E tanto o CPC quanto os participantes do *III Congresso Brasileiro de Folclore* discriminam uma influência perniciosa e outra, benéfica para o povo e sua cultura, com a diferença de que o CPC admite o caráter político dessa discriminação – sem contar que a última proposta tem também, comparada com as demais, os sinais trocados. Isto, quanto às concepções de cultura popular, ressalve-se. Da perspectiva assumida pelo CPC – a da atuação cultural como forma de luta contra a dominação – tal proximidade é, no mínimo, um mau sinal.

As análises contemporâneas da cultura popular retomam a ênfase na dimensão política e ideológica da questão. Isto não impede, porém, que estejam atentas às especificidades desta produção cultural. São decisivas, para entender os trabalhos sobre o assunto recentemente elaborados no Brasil, as contribuições de Antonio Gramsci e daqueles que foram por ele influenciados.

Gramsci enfatiza a questão da dominação. Produzido no interior de uma sociedade dividida em classes antagônicas, o folclore constitui-se como forma de expressão dos setores subalternos desta sociedade. Esta situação tem duas conseqüências principais. De um lado, o contraste entre as concepções e os valores presentes na cultura popular e os que são veiculados pela cultura hegemônica. De outro, o caráter heterogêneo, fragmentário, incoerente mesmo, do folclore³⁴.

As trilhas abertas por Gramsci foram seguidas por vários autores. Ao desenvolverem as reflexões do teórico italiano, alguns deles, às vezes divergindo entre si, outras de forma autônoma, chegaram a tratar das mesmas questões e a alcançar conclusões semelhantes. Satriani e García Canclini, embora discordem a respeito de certos pontos, analisaram as manifestações de cultura popular enquanto processos que envolvem a produção, a circulação e o consumo (ou a recepção) e que, inseridos em um contexto

³² MARTINS, Carlos Estevam. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963, p. 9, p. 90. **O Anteprojeto do Manifesto do CPC**, elaborado por este autor e incluído no livro, foi publicado novamente em *Arte em Revista*, São Paulo: Kairós, I (1): 67-79, jan./mar. 1979. BOAL, Augusto. Categorias do teatro popular. In: *Técnicas latino-americanas de teatro popular: uma revolução copérnica ao contrário*. São Paulo: HUCITEC, 1979, p. 21-49. A não inclusão do teatro de bonecos e das danças dramáticas nas “categorias do teatro popular” de Boal é discutida por NOVAIS, Maria Ignez Moura. *Nas trilhas da cultura popular: o teatro de Ariano Suassuna*. São Paulo, 1976. (Dissertação de Mestrado, Deptº de Linguística e Línguas Orientais, FFLCH, USP), p. 12-3, p. 16-8.

³³ Cf. CHAUI, Marilena. Considerações sobre alguns *Cadernos do Povo Brasileiro* e o *Manifesto do CPC*. In: *seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 63-92; cit. p. 91.

³⁴ GRAMSCI, Antonio. Observações sobre o folclore. In: *Literatura e vida nacional*. Trad. e sel. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 183-90.

sociocultural marcado pelas contradições e pelo antagonismo, interagem com a produção cultural dominante – especialmente, a da indústria cultural³⁵.

Atentando também para este processo, Eunice Durham observa que os elementos da cultura popular, assim como os da cultura erudita, ao serem aproveitados pela indústria cultural,

“perdem necessariamente muito de seu significado e podem ser, assim, manipulados para compor novos conjuntos.”³⁶

Tornam-se, por conseguinte, integrados à “manipulação puramente simbólica” da indústria cultural, que tende à uniformização, sobrepondo-se à “heterogeneidade real”. O público, porém, não consome passivamente esta produção; pelo contrário, no momento do consumo ocorre

“todo um processo de reelaboração de significados em que volta a atuar a heterogeneidade produzida pelo próprio funcionamento da estrutura social.”³⁷

A tendência à homogeneização, assim, não se realiza, pois a ela se contrapõem os conflitos gerados pela estrutura social:

“(…) O acesso diferencial às informações, assim como às instituições que asseguram a distribuição de recursos materiais, culturais e políticos promove uma utilização diferencial do material simbólico, no sentido não só de expressar peculiaridades das condições de existência mas de formular interesses divergentes.”³⁸

Cabe acrescentar a este quadro o aproveitamento da cultura popular pela cultura erudita e, de outro lado, a incorporação, à cultura popular, de temas, soluções estéticas, noções a respeito de diversos aspectos da realidade, representações e valores ideológicos, enfim, de “padrões cognitivos, estéticos e éticos”³⁹ elaborados e veiculados pela cultura erudita e pela indústria cultural. Ressalte-se que esta incorporação se dá após as transformações sofridas pelo material simbólico no processo de recepção, às quais Eunice Durham faz referência. Isto significa que, também no que concerne à produção, a cultura popular se apresenta, nas palavras de Oswaldo Elias Xidieh,

“em permanente reelaboração, mediante a redução ao seu contexto das contribuições da cultura ‘erudita’, porém, mantendo sua identidade”.⁴⁰

A cultura popular, em suma, recebe influências da cultura erudita e, especialmente, da indústria cultural, mas também atua, por sua vez, sobre a produção e a recepção do que é elaborado no âmbito daquelas esferas da produção cultural. Modifica-se no decorrer deste processo, do qual faz parte – o que implica dizer que contribui para sua renovação:

³⁵ SATRIANI, Luigi Maria Lomardi. *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*. Trad. Eduardo Molina. México: Nueva Imagen, 1978 e *Antropología cultural e análise da cultura subalterna*. Trad. Josildeth Gomes Consorte. São Paulo: HUCITEC, 1986 (Ciências Sociais, 18). GARCÍA CANCLINI, Néstor. *As culturas populares no capitalismo*. Trad. Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1983.

³⁶ DURHAM, Eunice Ribeiro. A dinâmica cultural na sociedade moderna. *Arte em Revista*, 2 (3): 13-14, mar. 1980; cit. p. 14.

³⁷ Idem, *ibidem*, p. 14.

³⁸ Idem, *ibidem*, p. 14.

³⁹ Idem, *ibidem*, p. 14.

⁴⁰ XIDIEH, O. E. *Cultura popular*, Op. cit., p. 3.

“podemos admitir que a vizinhança, presença e atuação da cultura instituída e imposta, provoque propostas populares e oposições que reforcem a cultura popular, dinamizando-a e, paradoxalmente, tornando-a não mais caudatária mas contribuinte com criações originais – em bloco ou em índices – que passam ao domínio da cultura ‘superior’.”⁴¹

As mudanças que se dão na cultura popular não se vinculam apenas à dinâmica cultural da sociedade. Relacionam-se também ao processo sócio-econômico geral e a suas transformações, que repercutem sobre a dimensão cultural. García Canclini salienta a adaptação das gestas e da produção artesanal dos tarascos, cuja cultura pesquisou, às transformações da comunidade e da sociedade nacional – no caso, o México. Carlos Rodrigues Brandão enfoca o mesmo tema:

“grupos populares de produtores da cultura do folclore aprendem a conviver com as divisões sociais e os padrões capitalistas de trocas de bens simbólicos. Aprendem a oscilar entre o teor comunitário (o reforçador da identidade de classe, de lugar, de etnia), o teor religioso (a devoção, a obrigação) e as vantagens empresariais de tornar o ritual um espetáculo passível de ser colocado no mercado das festas e de outros produtos do folclore.”⁴²

García Canclini enfatiza o conflito, aí embutido, entre as formas populares e as capitalistas de organização da cultura. Lembra que o aproveitamento das vantagens da mercantilização não é uma “decisão originária”, mas uma resposta: os tarascos comercializam suas festas “para se aproveitarem da economia monetária que os agride”, mas

“o começo da mercantilização das festas deve ser atribuído à iniciativa invasora da economia e da cultura capitalista.”⁴³

Além disso, respostas deste tipo podem permitir o aproveitamento da economia monetária como estratégia de sobrevivência das festas e da produção artesanal, mas, em contrapartida, contribuem para aumentar o grau de mercantilização e, conseqüentemente, de subordinação da produção cultural popular à economia capitalista. O aumento da subordinação traz consigo o crescimento da exploração a que são submetidos os produtores culturais e da perda de controle sobre a organização dessas manifestações. Estas respostas sofrem, em resumo,

“da ambivalência de favorecerem os interesses do povo ao mesmo tempo que o subordinam a um regime econômico que o explora.”⁴⁴

Nesta linha, pode-se dizer que a interferência de entidades governamentais ou privadas na cultura popular se dá como parte de um quadro de conflitos, não só culturais. Esta atuação representa uma intervenção da cultura dominante e, não importa quais sejam as intenções de seus promotores, pode significar uma tentativa de submeter as manifestações culturais populares aos parâmetros da produção cultural e da produção econômica dominantes.

A tendência à subordinação é mais clara no âmbito da economia, quando ocorre um processo de mercantilização ou de aproveitamento econômico (turístico, por exemplo)

⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 5.

⁴² BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Op. cit.*, p. 127.

⁴³ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Op. cit.*, p. 127.

⁴⁴ Idem, *loc. cit.*

da cultura popular. Pode revelar-se, porém, em outros níveis, como o político-ideológico (a utilização do folclore enquanto expressão de nossas “raízes”, ou seja, a partir de uma visão conservadora) ou o estético – o folclore usado como pretexto em produções culturais elaboradas com finalidades diversas (da propaganda ao lazer das “massas”, passando, novamente, pelos objetivos político-ideológicos). Essas três dimensões não são excludentes, podendo combinar-se, embora nem sempre harmonicamente, em algumas situações; uma delas é a criação de grupos parafolclóricos.

As considerações acima não se traduzem em uma condenação ou exaltação apriorística das interferências “de fora” na cultura popular. Apenas alertam para o fato de que não podem ser “neutras”. Apontam, ainda, a necessidade de, em cada caso, analisar as diversas implicações que tem o “apoio” institucional ao folclore. Este tipo de análise exige considerar a complexidade da produção cultural popular.

A perspectiva dos autores citados há pouco é justamente esta: a de entender a cultura popular (para outros, o folclore) como processo de produção cultural, que envolve também a circulação e recepção, bem como a organização e os componentes materiais necessários a sua elaboração e difusão. Ao mesmo tempo, como forma específica de cultura, inserida, juntamente com as demais, em uma dinâmica cultural complexa, que é parte integrante de uma estrutura social fundada na desigualdade e no conflito – econômico, político, cultural.

Esta concepção leva-os a abordar o confronto entre as criações culturais populares e as tendências hegemônicas e homogeneizadoras que, nas várias esferas da sociedade (política, economia e cultura), atendem aos interesses das classes dominantes. Sem esquecer o caráter social, ou seja, historicamente determinado e, portanto, sujeito a transformações, da cultura – o que inclui a popular.

Várias pesquisas realizadas no Brasil, nos últimos anos, embora se voltem para aspectos diversos da cultura popular, coincidem na adoção deste enfoque. Ruth Brito Lêmos Terra volta-se para o nascimento da literatura de folhetos no Nordeste, tratando de sua produção e comercialização, de seus autores, das estruturas narrativas e da temática, analisada em seus estreitos vínculos com a história e a sociedade⁴⁵. Também estudando o folheto, mas de épocas mais recentes, os trabalhos de Mauro de Alheto e Antonio Augusto Arantes preocupam-se, do mesmo modo, com a organização da produção e da distribuição e com a estrutura e temática dos textos, relacionando-os com a estrutura social e a posição nela ocupada pelos poetas e por seu público⁴⁶.

Maria Ignez Novais Ayala discute outra vertente da poesia popular nordestina – a cantoria de viola – atentando para as diferentes situações em que ocorrem as cantorias, e para as relações entre os repentistas, os responsáveis pela promoção de cantorias e o público. Trata ainda das formas poéticas, do aprendizado da poesia e das relações entre os cantadores, marcadas pela competição e pela hierarquia baseada em critérios estabelecidas pelos próprios produtores⁴⁷.

Carlos Rodrigues Brandão tem vários estudos sobre manifestações de religiosidade popular. Neles, enfatiza as formas de organização dos grupos e das festas, os diversos modos pelos quais se dão tentativas de controle e apropriação da produção popular e as

⁴⁵ TERRA, Ruth Brito Lêmos. *Memória de lutas: literatura de folhetos no Nordeste (1893-1930)*. São Paulo/Global, 1983.

⁴⁶ ALMEIDA, Mauro W. B. de. *Folhetos (a literatura de cordel no NE brasileiro)*. São Paulo, 1979, 2 v. (Dissertação de Mestrado apresentada ao Deptº de Ciências Sociais, FFLCH, USP). ARANTES, Antonio Augusto. *O trabalho e a fala (estudo antropológico sobre os folhetos de cordel)*. São Paulo: Kairós; Campinas: FUNCAMP, 1982.

⁴⁷ AYALA, Maria Ignez Novais. *No arranco do grito (aspectos da cantoria nordestina)*. São Paulo, 1982. (Tese de Doutorado apresentada ao Deptº de Linguística e Línguas Orientais, FFLCH, USP); a ser publicado na coleção Ensaios da editora Ática.

respostas a tais tentativas. Busca captar, enfim, a luta pelo “domínio político e simbólico” que se estabelece em torno destas manifestações e que é por elas expressa⁴⁸.

Das referências feitas, depreende-se que analisar a cultura popular em seu contexto tem dois significados básicos. O primeiro diz respeito a sua inclusão em um processo social e cultural marcado pela desigualdade e pelo conflito, dela decorrente, entre grupos e classes sociais.

Isto exige considerar, de um lado, seus vínculos com a estrutura social e com os interesses de seus produtores e de seu público, integrantes de um segmento específico da sociedade – o dos explorados e dominados. De outro, sua situação na dinâmica cultural da sociedade em que se insere. Um ângulo privilegiado para observar esta situação é o que focaliza as diversas maneiras pelas quais se tenta controlar, adaptar e integrar a cultura popular a um sistema cultural que se propõe homogêneo e que pode ser denominado cultura “cult”, ou simplesmente Cultura, com “C” maiúsculo e sem adjetivos – “Cultura se mais”, como a designou Gabriel Cohn⁴⁹.

O segundo significado é o de que a cultura não existe “no ar”. A elaboração e difusão de manifestações culturais só é possível a partir de um suporte material, organizacional e financeiro. No que diz respeito às danças populares, é imprescindível a existência de eventos mais amplos nos quais sejam apresentadas (particularmente, as festas religiosas), além, obviamente, dos grupos de dança. São igualmente necessários os instrumentos e a indumentária, cuja manutenção e reposição exigem gastos financeiros.

A organização dos grupos de dança e das festas de que participam, os meios pelos quais são obtidos o material e as verbas utilizados para a realização das práticas culturais, a articulação desses aspectos entre si e com as relações estabelecidas entre o grupo de dança e outros setores da sociedade, são aspectos culturais populares. Neles é possível perceber, com clareza, as tentativas de controle e a resistência popular, acima apontadas.

A presente pesquisa coloca-se nesta linha de preocupações, buscando beneficiar-se das contribuições da bibliografia citada e evitar as posturas que foram objeto de críticas.

Convivendo com os realizadores de diferentes manifestações culturais populares de áreas periféricas da Grande São Paulo e delas participando, desde 1974, ainda aluno de graduação confrontava a experiência direta de sua riqueza e variedade com a bibliografia sobre folclore. Muitos dos estudos vinculavam-nas ao mundo rural e à manutenção de relações socioculturais tradicionais (as do universo caipira, ou da “sociedade rústica”). A observação direta, no entanto, mostrava que o desaparecimento destas condições não impedia que aquelas práticas se mantivessem.

Sem dúvida, elas eram realizadas em condições extremamente difíceis. Seus praticantes eram moradores pobres da zona rural de cidades industrializadas (é o caso de Mogi das Cruzes), ou de sua periferia urbana, engajados em diferentes tipos de trabalho. Poucos tenham empregos na indústria, é verdade; a maioria realizava os serviços mais cansativos e mal-remunerados: carregadores de caminhão, empregadas domésticas, encanadores, lixeiros, cantadores de papel... Também é verdade, porém, que as dificuldades enfrentadas para a obtenção da subsistência não eram desconhecidas dos moradores “da roça”; não seria por este motivo que o folclore estaria mais próximo da extinção.

De qualquer modo, impunha-se a questão: o que garante a realização destas manifestações culturais? Que mecanismos são mobilizados para obter os meios indispensáveis a sua reprodução? Este trabalho busca responder à indagação. Está centrado

⁴⁸ De Brandão, além da obra citada, ver, entre outros, *Peões, pretos e congos: trabalho e identidade étnica em Goiás*. Goiânia: Editora Universitária/UnB, 1977; *Os deuses do povo: um estudo sobre a religião popular*. São Paulo: Brasiliense, 1980; *Sacerdotes de viola: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais*. Petrópolis: Vozes, 1981; e *A festa do santo de preto*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore; Goiânia: Editora Universitária/UFG, 1985.

⁴⁹ Em conferência realizada em João Pessoa (PB), em agosto de 1979.

no *Samba-lenço de Mauá* e em suas atividades culturais, das quais a principal – mas não a única – é o *samba-lenço*. O *Samba-lenço de Mauá* é o único grupo hoje conhecido – no âmbito dos estudos da cultura popular – a realizar esta dança religiosa.

As práticas culturais do grupo atendem às características exigidas pela *Carta do Folclore Brasileiro* para sua inclusão no folclore. Fazem parte, também, daquela “fração tradicional” da cultura popular, vinculada à parcela do povo formada por “gente da periferia das cidades”, muitos ex-trabalhadores rurais, a que se refere Carlos Rodrigues Brandão. De qualquer destes pontos de vista, portanto, cabe-lhes a qualificação de folclóricas.

Apesar disso, a expressão *cultura popular*, daqui por diante, aparecerá com maior frequência, tendo em vista as críticas formuladas por Antonio Augusto Arantes. A palavra *folclore* será também utilizada, mas principalmente nos comentários a posições que incluem sua adoção. A terminologia, de qualquer maneira, não é rígida, já que, como se percebe pelas discussões até aqui realizadas, diferentes concepções podem estar relacionadas ao uso de uma ou outra designação – ou de ambas, indiferentemente – para a produção cultural em pauta.

O grupo e a dança são apresentados no primeiro capítulo, que inclui também um levantamento das referências bibliográficas a respeito do *samba-lenço*. A história do grupo, desde sua formação, em meados da década de 50, na capital do Estado de São Paulo, é acompanhada pela descrição (baseada na observação direta e em depoimentos) das festas religiosas residenciais realizadas por seus integrantes e da dança nelas incluída.

Segue-se uma primeira discussão a respeito da participação do grupo em festas religiosas públicas e em outros eventos, patrocinados por órgãos governamentais, instituições ou empresas privadas. Encerra o capítulo o relato das apresentações do *Samba-lenço de Mauá* e de outros grupos no 18º *Festival do Folclore*, na cidade de Olímpia (SP), em 1982.

O capítulo 2 trata da organização do grupo – vinculada a sua divisão em três segmentos básicos – e das festas residenciais que promove. Começa enfocando aspectos das histórias de vida dos dançadores mais velhos, líderes do *Samba-lenço*⁵⁰, com particular atenção para suas experiências com o *camba* e com outras práticas culturais – onde, quando e como as aprenderam e delas participaram. A diversidade de conhecimentos que se conjugaram no grupo é relacionada com a divisão, entre seus membros, das atividades necessárias à realização da dança e da festa.

Discute-se ainda o modo como as decisões são tomadas no interior do grupo, sua hierarquia e o tratamento dos conflitos. A participação mais ou menos intensa dos diferentes sambadores nas atividades mantidas pelo grupo, as formas de aprendizado adotadas, as especializações de seus membros e sua vinculação com a escolha dos líderes completam as reflexões sobre a organização.

No capítulo 3, o *camba* e a festa são abordados sob o ângulo do contexto sociocultural em que se inseriam “no tempo da roça” e dos reflexos, sobre as práticas culturais populares, das transformações ocorridas “na roça” e “na cidade” e da migração dos produtores de cultura popular. As diversas festas religiosas, residenciais e públicas, das quais as danças e outras manifestações lúdico-religiosas são componentes fundamentais, são comparadas com os espetáculos de folclore promovidos por instituições.

São analisados ainda os obstáculos representados pelas condições econômicas, sociais e culturais sob as quais as manifestações de cultura popular são realizadas e pelas tentativas de controlá-las, que incidem sobre aspectos diferentes e assumem várias formas (da repressão à domesticação). Também é considerada a contrapartida às dificuldades

⁵⁰ A expressão **Samba-lenço**, em negrito e iniciando em maiúscula, será usada para designar o grupo, sendo equivalente, portanto, a **Samba-lenço de Mauá**. A dança será referida em minúsculas e, geralmente, sem grifo, podendo também ser denominada simplesmente “samba”, como fazem os dançadores (v. cap. 1).

enfrentadas – as maneiras pelas quais os produtores resistem e conseguem guardar um certo grau de autonomia.

Retomam-se, no final do trabalho, as questões relativas à caracterização da cultura popular (ou do folclore), que envolvem o confronto das manifestações que a constituem e de seus produtores com a cultura e a ideologia dominantes e com seus agentes. Estas questões são repensadas, agora, de um modo que procura incorporar à reflexão as lições aprendidas, no decorrer da pesquisa, com o *Samba-lenço de Mauá*.

CAPÍTULO 1

O SAMBA-LENÇO (O GRUPO, A DANÇA)

1.1. Apresentação do grupo e da dança

O *Samba-lenço de Mauá* é um grupo formado por migrantes vindos de áreas rurais do Estado e seus descendentes, na grande maioria negros, moradores do município de Mauá, na Grande São Paulo, e da capital. Enquadram-se nas categorias de migrantes e negros os líderes do grupo: dona Sebastiana, que o fundou e foi sua “chefe” até morrer, no final de 1978 ou início de 1979; seu João Rocha, atual “chefe”; dona Nenê, responsável pela coreografia do grupo durante a dança; e as irmãs Guilhermina, Francisca (Chiquinha), Albina e Aparecida (as duas primeiras já falecidas), que, além de dançarem, organizavam festas e sempre tiveram participação destacada nas rezas e nas demais atividades religiosas.

Apenas uma parte do grupo – trinta e dois adultos, mais as crianças que acompanham alguns deles, segundo dona Nenê – dança durante as apresentações públicas, feitas a convite de instituições governamentais ou particulares. Soma-se a esta parcela, porém, uma outra, maior que a primeira, para participar das festas religiosas residenciais, realizadas por membros do grupo – ajudando no terço, em outras atividades necessárias à festa, dançando ou simplesmente “festando”.

A dança que este grupo realiza (o samba-lenço) costuma fazer parte, como outras danças, de festas do catolicismo popular. Este contexto pode ser considerado “tradicional”, mas creio ser mais importante enfatizar que é no interior de festas religiosas, públicas ou organizadas por particulares, que esta e outras manifestações culturais populares aparecem, quando são realizadas por iniciativa de membros do próprio grupo de dança ou de outras pessoas que pertencem ao mesmo segmento da população – o “povo”. Como esta categoria tem uma gama de utilizações bastante elástica, vale a pena delimitar seu alcance; Gramsci define o “povo” como

“o conjunto das classes subalternas e instrumentais de toda forma de sociedade até agora existente.”⁵¹

A festa religiosa residencial será encarada, no presente trabalho, como o evento básico, dentre aqueles em que se insere o samba-lenço. Esta é a posição que lhe confere a atuação de seus produtores.

A dança conta com algumas referências bibliográficas. Com o nome de *samba-lenço*, ou *samba-de-lenço*, foi vista por Rossini Tavares de Lima, no início dos anos cinquenta, no Arraial de São Bento (município de Piracicaba) e em Araçoiaba da Serra (ex-Campo Largo), ambos no Estado de São Paulo⁵². A coreografia é muito semelhante à do samba realizado, atualmente, nas cidades de Mauá e São Paulo, que será descrito mais detalhadamente quando virmos a festa de São João ocorrida na casa de dona Guilhermina na Vila da Palmeiras. A descrição feita pelo folclorista é a seguinte:

“(…) A coreografia compreende duas figuras em Arraial de S. Bento: ‘Puxa a fiêra’ e ‘Carreirinha’. Na primeira, um dos dançadores vai até a fila oposta, aproxima-se do parceiro ou parceira com quem quer sambar, e acena o lenço com a mão

⁵¹ GRAMSCI, Antonio. Observações sobre o folclore. In: *Literatura e vida nacional*. Trad. e sel. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, 6, p. 183-90; citações, p. 184.

⁵² LIMA, Rossini Tavares de. Samba. In: *Folclore de São Paulo: melodia e ritmo*. 2. ed. São Paulo: Ricordi, [1961], p. 89-97.

direita. A seguir, ambos saem com o corpo em sentido transversal ao das filas, com o pé direito na frente e o esquerdo atraz (Sic), em geral, apenas apoiado na ponta. Assim, o par vai deslizando, sem nunca levantar os pés e sempre utilizando o esquerdo como alavanca. Apresentando giros em torno da dama ou do cavalheiro, o ‘Puxa a fiêra’ termina quando o par chega a uma das filas. E então, o dançador que foi tirado acena o lenço para outro e assim por diante. No decorrer do ‘Puxa a fiêra’ vários são os pares que dançam no espaço formado pelas duas filas. A ‘carreirinha’ apenas se diferencia da figuração anterior por apresentar um maior movimento dos dançadores, indo a dama para bem longe do cavalheiro para depois retornar.”⁵³

Há algumas diferenças, a começar pelo uso do lenço. Apenas algumas das mulheres do *Samba-lenço de Mauá* carregam o lenço na mão, apesar da denominação da dança e do grupo. Em lugar do aceno com o lenço, é com uma vênica que o sambador ou a sambadora convida outro para parceiro. Em uma das festas em que a dança foi realizada, um dos presentes, que já conhecia razoavelmente o grupo e a manifestação, denominou-a “samba lento”, o que confirmam a ausência da prática encontrada em Araçoiaba da Serra e no Arraial de São Bento.

Não há, também, no caso que será aqui estudado, denominações específicas para as figurações coreográficas, nem sua realização em momentos diversos, como sugere o relato anterior. As duas formas de dançar aparecem ao mesmo tempo, realizadas por diferentes pares, no decorrer da dança, de acordo com o gosto e a disposição de cada um.

Já no que diz respeito ao canto, as diferenças são bem acentuadas. Eis as observações de Rossini Tavares de Lima:

“(…) Para começar a dança, dois cantadores, acompanhados dos ‘segundas’, que cantam uma terça acima ou abaixo, lançam a quadrinha, em que cada dístico cabe a um deles. Às vezes, um e outro cantador entoam a quadrinha completa. E com a mesma ‘toada’, prosseguem cantando outras quadrinhas. Hoje é raro o desafio, mas quando este se dá os cantadores jogam versos corridos dentro de uma ‘carreira’, isto é, de uma rima determinada. Em Araçoiaba da Serra, o desafio se dá através de ‘pontos’, que devem ser desatados, como no jongo.”⁵⁴

No *Samba-lenço de Mauá*, apenas um dos sambadores dá início à “moda”, que depois será repetida por todos. Somente uma “moda”, é cantada enquanto dura um dos segmentos – a mudança para outra moda ocorre quando, após uma pequena pausa, a dança é retomada. Não há desafio nem pontos.

Os instrumentos utilizados no samba-lenço visto por Rossini Tavares de Lima eram a caixa (sempre presente) e, variando de uma ocasião para outra, o pandeiro, o chocalho e o guaiá. O número de caixas e pandeiro também não era fixo. O *Samba-lenço de Mauá* usa zabumba, às vezes denominado bumbo (instrumento principal), pandeiro, reco-reco, “chacoio” (chocalho, também chamado guaiá ou caracaxá) e pelo menos uma caixa e duas caixinhas (caixa de repique, que recebe ainda as denominações “repique” ou “tinioso”).

Outros autores trataram do samba-lenço. Em 1939, Benedito Pires de Almeida⁵⁵ escreveu sobre as festas com que a Irmandade do Divino era recepcionada nos pousos que fazia nos sítios de Tietê. Após o canto da folia, o terço e o jantar, começavam as danças. Na sala, em frente ao altar, o cururu, “uma dança de devoção perante o santo.”⁵⁶ Ao mesmo tempo, no terreiro, “tine o fandango...” e

⁵³ Idem. Op. cit., p. 93.

⁵⁴ Idem, ibidem, p. 91-3.

⁵⁵ ALMEIDA, Benedito Pires de. A festa do Divino (Tradições e reminiscências de Tietê). *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo: Departamento de Cultura, V (LIX): 33-66, jul. 1939.

⁵⁶ Idem. Op. cit., p. 52.

“em outro canto do vasto terreiro, há o samba. Dança muito brasileira e apreciadíssima, principalmente pelos nacionais. O samba é de uma atração irresistível e dizem-na inventada pelo DIABO quando andou pela terra.”⁵⁷

O artigo arrola ainda, como atividades da festa, a caninha verde, “o brinquedo de VIUVINHA ou CASAMENTO ESPANHOS” e o batuque:

“Mais distante um pouco, fora do terreiro, está formado perto enorme caieira – o batuque.”⁵⁸

Como se vê, o relato aponta a realização concomitante de cinco danças e um “brinquedo” (uma dança de roda de adultos, pela descrição), que exigiriam o envolvimento de um número bastante grande de pessoas e muito espaço disponível. Interessante é a disposição espacial das atividades, com pelo menos três graus de distanciamento em relação à casa e ao altar: na sala, em frente ao altar, no terreiro e fora do terreiro.

A dança mais afastada é o batuque, cuja realização é atribuída aos pretos – a descrição só indica a aparência deles nesta manifestação e ela é a única em que a participação de pretos é referida. O contraponto com o samba, apreciado “principalmente pelos nacionais”, é reforçado pela citação, no mesmo artigo, dos versos de Cornélio Pires:

“Requebram no batuque as **pretas** mais dengosas e saltitam no samba as **morenas** espertas.”⁵⁹

Em outro artigo, Benedito Pires de Almeida volta a estabelecer a diferença, desta vez de forma mais clara:

“A **negrada** folgava no batuque e a **caboclada** *quebrava* no samba até o alvorecer do dia...”⁶⁰

De um lado, portanto, estão os negros, o que deve incluir os mulatos, pelo menos os mais escuros. De outro, os caboclos, ou “nacionais”, isto é, aqueles que têm mais visíveis as marcas da ascendência branca. A propósito, cabe lembrar que o batuque, também chamado samba ou pandeiro, em Sorocaba, “era exclusivamente de gente de cor”, conforme a descrição de Francisco Camargo César, transcrita por Florestan Fernandes⁶¹.

A descrição do samba aparece apenas no primeiro ensaio. Apesar de incompleta, revela uma coreografia básica semelhante à do samba-lenço:

“Formam-se filas de homens de um lado, alguns com os instrumentos e as mulheres de outro. O cavalheiro sai dançando e requebrando, vai até a frente das mulheres, faz mesura para uma delas e recua dançando.”⁶²

O texto faz supor que as mulheres não saíam de seus lugares, como ocorre em uma das figurações da quadrilha “caipira” dançada hoje nas grandes cidades, em festas

⁵⁷ Ibidem, p. 57, p. 58 – grifos no original.

⁵⁸ Ibidem, p. 57, p. 58 – grifos no original. Festas e tradições de Tietê. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo: Deptº de Cultura, XII (CVII): 59-77, mar./abr. 1946, p. 68.

⁵⁹ Apud ALMEIDA, Benedito Pires de. Op. cit., p. 50.

⁶⁰ ALMEIDA, Benedito Pires de. Festas e tradições do Tietê. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo: Deptº de Cultura, 12 (107): 59-77, mar./abr. 1946, p. 68.

⁶¹ V. FERNANDES, Florestan. Congadas e batuques em Sorocaba. *Sociologia*, 5 (3): 242-56, ago. 1943, cit. p. 255.

⁶² ALMEIDA, Benedito Pires de. A festa do divino... Op. cit., p. 56.

promovidas por escolas do primeiro e segundo graus e por outras entidades. A descrição, no entanto, é muito sucinta, não fechando a possibilidade de que as damas acompanhassem os cavalheiros até a outra fila e mesmo de que, por sua vez, também “tirassem” os pares masculinos para dançar.

De qualquer forma, Rossini Tavares de Lima, em seu já citado trabalho, inclui o samba descrito por Benedito Pires de Almeida em Tietê entre as ocorrências do samba-lenço⁶³. Acrescente-se que as denominações de qualquer manifestação cultural popular variam bastante, às vezes no mesmo local. Os integrantes do *Samba-lenço de Mauá*, especialmente os mais velhos, utilizam quase sempre o termo “**samba**” para designar a dança. Américo Pellegrini Filho⁶⁴ ouviu de um sambador do mesmo grupo, em 1936, a expressão “**Roda de Samba**”, como o “nome antigo” da dança. Por outro lado, o artigo de Florestan Fernandes, acima citado, indica o uso, em Sorocaba, das denominações samba e batuque para a mesma dança, o que contribui para levantar dúvidas a respeito da identificação do “**samba**” a que se refere Almeida.

Edison Carneiro baseia-se na obra de Rossini Tavares de Lima para falar do samba-lenço, só registrando sua ocorrência no Estado de São Paulo. Aponta como característica singular desta dança, entre os diversos *sambas* ou *batuques*, a de ser,

“ao mesmo tempo, (...) dança de pares e dança em fileiras”.⁶⁵

Américo Pellegrini Filho, em seu levantamento, descreve uma apresentação do *Samba-lenço de Mauá* no Centro Social do SESC, em 1963, incluindo a transcrição de duas “modas”⁶⁶. Transcreve, também, o programa da *Festa do Divino* de Piracicaba (SP) de 1973, que previa a realização do samba-lenço, ao lado do Samba Roda” (Sic) e do batuque, entre várias outras danças (dez ao todo). O autor acrescenta que os programas de 1974 e 1875 “são semelhantes ao de 1973.” O programa de 1973, transcrito no livro, afirma que estas danças seriam realizadas no *Clube de Regatas de Piracicaba*, durante a *Tarde do Folclore*, acrescentando a informação: *Organizador 'Tote'*⁶⁷.

Em 1972, ocorreu a apresentação de um conjunto semelhante de danças, incluindo o “Samba-Desafio”, que não consta do programa de 1973. A relação de danças aparece em artigo publicado, em 1976, no Suplemento especial do *Jornal de Piracicaba*, comemorativo do sesquicentenário da festa. O artigo esclarece que a apresentação organizada

“pelo Centro de Folclore de Piracicaba (...) e pelo **Grupo Folclórico do Tote** (Antonio de Pádua), um dos Irmãos de Cima por mais de 35 anos.”⁶⁸

Trata-se, na verdade, de um grupo parafolclórico. Estes grupos, como se sabe, via de regra especializam-se em “reviver” o folclore, apresentando-o, em geral, de forma estilizada. Parece ser este o caso da *Festa do Divino* de Piracicaba, dada a quantidade de

⁶³ LIMA, Rossini Tavares de. Op. cit., p. 91.

⁶⁴ PELLEGRINI FILHO, Américo. *Folclore paulista: calendário e documentário*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/Cortez, 1985, p. 163.

⁶⁵ CARNEIRO, Edison. Samba de umbigada. In: *Folguedos tradicionais*. Apres. Vicente Salles. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF, 1982, p. 27-57. Cit. p. 42, p. 46-7, p. 45.

⁶⁶ PELLEGRINI FILHO, Américo. Op. cit., p. 161-4.

⁶⁷ Idem. Op. cit., p. 174-5.

⁶⁸ A FESTA do Divino em Piracicaba. *Jornal de Piracicaba*, 18 jul. 1976. JP Especial Documento, p. 4-6. Em Piracicaba, como em Tietê (SP). **Irmãos de Cima** e **Irmãos de Baixo**, ou **Irmãos de Rio Acima** e de **Rio Abaixo**, são duas divisões da **Irmandade do Divino Espírito Santo**, encarregados de recolher doações para a festa em peregrinações pelas vizinhanças. São também os responsáveis pelo encontro entre os barcos, no meio do rio.

danças apresentadas em uma única tarde. O programa de 1976 não relaciona as manifestações incluídas na “**Tarde do Folclore**”⁶⁹.

O programa das festas do *Divino Espírito Santo*, do *Sagrado Coração de Jesus* e de *São Lázaro*, realizadas conjuntamente (dias 27, 28 e 29 jun. 1968) em Nazaré Paulista (SP) também é reproduzido na obra de Pellegrini Filho. Para o dia 28, o programa revia “o samba que estará a cargo do seu chefe F. Sales”, não deixando claro, porém, que tipo de samba seria esse⁷⁰.

Por fim, uma “Nota” da Secretaria de cultura, Esportes e Turismo do Estado de São Paulo, datada de 1971, traz a seguinte informação:

“(…) O samba folclórico, com acompanhamento de bumbo, caixa e pandeiro, existe em Itapira, no bairro do Cubatão.”⁷¹

Não há maiores indicações, além das relativas aos instrumentos, também utilizados no samba-lenço e arrolados por Rossini Tavares de Lima, mas de uso genérico demais para permitir alguma posição mais conclusiva a respeito de este “samba folclórico” ser, ou não, o samba-lenço. Pode-se lembrar, aqui como no caso de Nazaré Paulista, que samba é a dominação do samba-lenço entre os integrantes do *Samba-lenço de Mauá*, mas é também um termo de utilização bastante ampla. O estudo de Rossini Tavares de Lima trata de mais duas modalidades de samba, além do samba-lenço: o Samba de Roda e o Samba de Pirapora ou Campineiro⁷². Edison Carneiro, por seu lado, inclui o batuque entre os sambas e acrescenta a estes uma outra modalidade: a que é designada simplesmente samba:

“(…) Talvez já ‘desaparecido, o *samba* foi registrado por Júlio Ribeiro (*A carne*, 1888) e por Afonso [Sic] de Freitas (…).

.....
 “Parece provável que Afonso de Freitas se tenha inspirado em Júlio Ribeiro para descrever o samba.”⁷³

A última afirmação de Edison Carneiro pode ser válida para uma das descrições feitas por Afonso de Freitas, mas não cabe para a segunda delas. Nesta, Freitas esclarece que viu o samba em Pirapora, em 1921, na festa de Bom Jesus. No primeiro caso, dá a mesma indicação de Júlio Ribeiro, do samba como dança de roda, com dois figurantes no centro, que realizam a *umbigada* (batida, com força, de um ventre contra o outro). No segundo, fala de “quatro ou seis figurantes” que, no centro de um círculo de pessoas, “dançavam e cantavam acompanhados em grita pelos da roda”. A roda, aqui, parece formada por assistentes e não dançadores.

⁶⁹ FESTA do Divino – programa oficial de 1976. s.n.t.

⁷⁰ Transcrito por PELLEGRINI FILHO, Américo. Op. cit., p. 160; além da transcrição, há reprodução fac-similar à p. 162.

⁷¹ SÃO PAULO. Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo. *CEFA promove levantamento do folclore de São Paulo*. Nota n. 58, de 20.01.1971, p. 1 [xerox].

⁷² LIMA, Rossini Tavares de. Op. cit., p. 89-91. A segunda dança foi estudada por Mário Wagner Vieira da Cunha e por Mário de Andrade, que criou para ela a denominação “samba rural paulista”. Os dois autores registram o uso da denominação **samba** pelos que a realizam, sendo que Mário de Andrade encontrou, em um dos grupos, a utilização indiferente de “samba” ou “batuque”, outro termo genérico, embora também sirva para designar uma dança específica. Cf. CUNHA, M. W. V. da. Descrição da festa de Bom Jesus de Pirapora. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo: Deptº de Cultura, IV (XLI): 5-36, nov. 1937 e ANDRADE, M. de. O samba rural paulista. In: *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1965, p. 145-231, esp. p. 151-2 (este ensaio foi publicado originalmente na mesma revista do anterior, às páginas 37-116).

⁷³ CARNEIRO, E. Op. cit., p. 41.

Freitas acrescenta ainda que um dos grupos de sambadores era formado por moradores de Campinas. Anos mais tarde, em 1937, na mesma festa do Bom Jesus de Pirapora, Mário W. V. da Cunha encontrou também um “batalhão” de Campinas⁷⁴. Muito provavelmente, trata-se da mesma dança, talvez modificada com o passar do tempo. Assim, pelo menos neste caso, não caberia a distinção estabelecida por Edison Carneiro.

Como se pode verificar, as referências ao samba, na maioria das vezes, são bastante imprecisas. Em muitas delas, chega a ser difícil estabelecer, com um mínimo de certeza, de qual dos sambas se trata. Nem por isso, porém, pode-se afirmar que o *Samba-lenço de Mauá* seja o único grupo a praticar esta manifestação na atualidade, como fazia com certa insistência o locutor oficial do *18º Festival do Folclore* de Olímpia (SP), em agosto de 1982, durante a apresentação deste grupo no desfile realizado na tarde do último dia do Festival (um domingo):

“(...) Repetindo, é o único grupo [de samba-lenço] existente em todo o território nacional.”⁷⁵

Assumir este tipo de posição seria temerário com relação a qualquer manifestação cultural popular, visto que uma das características desta produção é justamente a de se dar fora dos circuitos privilegiados pela cultura dominante. Circulando em um espaço social e geograficamente marginal, ela não conta, em princípio, com os mecanismos de divulgação da cultura erudita e da indústria cultural. Por isso mesmo, não é imediata e facilmente visível para os folcloristas e outros estudiosos preocupados com o tema. Nem para os meios de comunicação “de massa”, que tornariam o conhecimento da existência de tais formas de produção cultural mais acessível a um maior número de interessados, inclusive aos círculos eruditos.

Em vista das dificuldades acima mencionadas, o que se pode dizer, sem medo de errar, é que o *Samba-lenço de Mauá* é, hoje, o único grupo popular, claramente identificado, a realizar esta dança. Os sambas de Itapira e de Nazaré Paulista podem corresponder ou não ao que se denomina, em outros lugares, samba-lenço, enquanto o “samba-lenço” de Piracicaba, pelas evidências disponíveis, é muito provavelmente uma estilização realizada por um grupo parafolclórico.

1.2. De danças e festas

Os integrantes do *Samba-lenço de Mauá* incluíram o samba nas festas religiosas que realizavam em suas casas – de Reis, 13 de maio (São Benedito) e São João. Há, é claro, diferenças entre elas, mas é importante reter o que têm em comum, o que caracteriza estas festas – e também o samba-lenço, quando nelas inserido. Vistas as características comuns, será possível comparar as festas religiosas populares com os demais contextos em que o samba-lenço aparece, bem como apontar as diferenças que se dão na própria dança. Essas diferenças são fundamentais para a reflexão sobre as interferências de órgãos do Estado e entidades privadas sobre a cultura popular.

As festas do grupo foram promovidas, durante muito tempo, por duas sambadoras – dona Sebastiana e, depois, dona Guilhermina – para cumprir promessas, o que é comum nesses casos. Não só festeiros, mas também foliões (de Reis, do Divino), dançadores e outros devotos que assumem funções específicas nas manifestações culturais populares,

⁷⁴ FREITAS, Affonso A. de. *Tradições e reminiscências paulistanas*. 3. ed. São Paulo: Governo do Estado, 178, p. 150-2. CUNHA, Mário W. V. da. Op. cit., p. 20-1.

⁷⁵ Gravação realizada em Olímpia, em 22 de agosto de 1982. O Festival, que ocorre todos os anos naquela cidade, será enfocado adiante.

fazem-no, muitas vezes, para pagar promessas. O devoto pode prometer a um santo fazer a festa, ou executar outra tarefa, durante determinado tempo (o período de sete anos é muito freqüente), mas nada impede que, após encerrado o prazo, continue a realizar aquela atividade.

A alegria, que justifica a designação de festa, não tira o caráter de sacrifício que deve estar envolvido na promessa. A realização de uma festa destas exige um trabalho árduo e muitas despesas com a decoração, bem como com as comidas e bebidas a serem servidas aos convidados. Os gastos são bastante altos, especialmente tendo em vista as posses daqueles que normalmente se dispõem a assumir tais encargos. O auxílio de familiares, amigos e vizinhos é, por isto mesmo, indispensável. Estas e outras questões poderão ser melhor avaliadas a partir da descrição das festas, mais à frente.

A história do grupo, desde sua formação, confunde-se em grande parte com a das festas religiosas promovidas por seus participantes. A elas deve-se acrescentar, em um segundo momento, sua atuação em festas religiosas e em eventos de outro tipo.

O *Samba-lenço* iniciou suas atividades na casa de dona Sebastiana, em meados da década de 50. Os depoimentos de dona Nenê e seu João divergem quanto à data de formação do grupo, mas o confronto de informações permite situá-la entre 1957 e 1958. Dona Sebastiana morava, então, no Jardim Tobias, uma subdivisão da Vila Carolina, na capital. Dona Nenê explicou como o grupo foi criado:

“(...) Foi uma promessa, porque a mulher do João andou muito doente. Então, a Sebastiana fez uma promessa pra... pra ela sarar, né? E ela sarou, então a gente saiu pra pagar aquela promessa, assim, com... folia de Reis, sabe?”⁷⁶

A folia de Reis (ou reisado, de acordo com a informação de dona Chiquinha)⁷⁷ saía no dia 1º de janeiro, cumprindo um roteiro de visitas a várias casas; o dia 06 de janeiro (dia de Reis), ou o sábado seguinte, era o último dia da Jornada, que voltaria a ser feita no outro ano. Na véspera, a folia chegava à casa de dona Nenê, que não podia acompanhá-la, por causa de seu trabalho. Lá, os foliões jantavam e pousavam. No último dia, voltavam para a casa de dona Sebastiana, de onde haviam saído no primeiro dia, para a festa de encerramento. Os mantimentos arrecadados durante as visitas eram então usados na preparação de bolos, pães e doces a serem servidos, `noite, aos convidados. Logo na primeira vez que a folia saiu,

“quando nós chegamos da... assim, dos seis dias que a gente andou (...), a gente inventou de dançar o samba de novo, sabe?”

⁷⁶ As falas populares, na transcrição, foram corrigidas no que se refere ao português, do mesmo modo que os textos citados de edições mais antigas foram atualizados (cf. nota 3 da Introdução), em benefício da maior fluência da leitura. As exceções poderão ocorrer nos versos, nos casos em que a correção resultaria em alteração da métrica. São mantidas tal como foram faladas, também, as expressões já de uso corrente, como “pra” e “né?”. Quanto à última, vale chamar a atenção para o uso diferenciado de “né?” ou “não é?”, conforme a função que tenham na frase: a primeira forma é usada como uma espécie de apoio, para finalizar a frase. Já “não é?” é uma expressão mais enfática, que visa chamar a atenção do ouvinte ou confirmar uma presumida concordância deste com a pessoa que está falando.

⁷⁷ Em sua entrevista, dona Chiquinha afirmou que “antigamente saía... o reisado.” Em outro momento, relacionou, entre as diversas manifestações que conhecia, a folia (de reis) paulista, a mineira e a baiana, diferenciando esta do **reisado** baiano e acrescentando que há reisados “de vários tipos”. Portanto, ao falar do **reisado** que saía “antigamente”, ela o distinguia do reisado **baiano** e das **folias**. Há muita variação de nomenclatura, tanto para as folias quanto para os reisados. Cf. ANDRADE, Mário de. *As danças dramáticas do Brasil*. In: *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Martins, 1959, p. 13-82, esp. p. 33-37, t. 1; ALVARENGA, Oneyda. *Danças dramáticas*. In: *Música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982, p. 27-145, esp. p. 27 e p. 31; e ARAÚJO, Alceu Maynard de. *Cultura popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973, esp. cap. 1, p. 23-4, p. 26-7 e cap. 2, p. 41, p. 55-6.

O grupo resolveu, portanto, acrescentar à folia o samba, que varava a noite, encerrando a festa de Reis. A folia saiu durante os sete anos necessários ao cumprimento da promessa, sendo então extinta. O samba, porém, continuou a ser dançado, primeiro na capital, depois também em Mauá, onde dona Sebastiana passara a morar.

O 13 de maio da Vila das Palmeiras

Depois da festa de Reis, foi a vez de dona Guilhermina tornar-se festeira, realizando, por mais de dez anos, em sua casa na Vila das Palmeiras (capital), a festa de 13 de maio, também resultante de uma promessa, feita em uma ocasião em que ela e o marido estavam doentes. As informações dadas por dona Guilhermina, por suas irmãs e por uma de suas sobrinhas, Nice, permitiram reconstituir a festa e as modificações que sofreu.

A primeira festa aconteceu em 1962, sendo iniciada, como sempre ocorre nestes casos, pelo terço, seguido pela procissão e pelo samba. A partir de 1963, foram incorporadas novas atividades. O grupo passou a sair às ruas de Vila das Palmeiras duas vezes: primeiro, saía “a passeata, com os índios” e os “escravos”; seguia-se a procissão, que incluía os andores, os “anjos” e a “carruagem” ou “carro da Princesa Isabel” – uma pequena carroça, sobre a qual era colocada uma estrutura formada por arcos e revestida de tecido. Sobre a carroça, enfeitada de flores e puxada por “escravos”, era carregada a “Princesa Isabel”. Esta personagem era representada por uma menina que levava nas mãos o “livro da história” (um livro escolar, aberto nas páginas que tratavam da abolição).

Naquela época, dona Guilhermina ainda morava em um barraco de madeira, nos fundos do terreno onde mais tarde construiu a casa de alvenaria. Praticamente todo o quintal, então livre, era usado para a festa. Ali era colocado um tronco, ao qual ficava preso, por uma corrente, o “negro do tronco”. Também no quintal era construída a “cabana dos índios”, rodeada de pés de bananeira e adornada com chifres de boi e outros objetos que lembrassem o “mato” (ou, antes, a “roça”). Existiam então poucas casas na área. Um matagal ladeava o rio próximo, mais tarde canalizado, no local onde há hoje uma avenida (Inajar e Sousa) e um conjunto de moradias.

Algumas pessoas iam para uma casa do outro lado do rio, onde se caracterizavam como índios, voltando para o lugar da festa através de uma trilha; saíam (literalmente) do mato para entrar na cabana. Sobre os corpos, pintado com urucum, usavam trajes feitos de capim (como os de certos grupos que dançam o caiapó). Seguia-se a passeata, ou desfile, no qual saíam também os “escravos”, propositalmente maltrapilhos. Os homens desfilavam sem camisa; as mulheres colocavam rodilhas de pano na cabeça, sobre as quais carregavam bacias, baldes, cabaças de água e outros objetos.

Terminada a passeata, saía a procissão. Segundo dona Guilhermina, quando a procissão, após percorrer algumas ruas do bairro, chegava de volta à casa, “a Princesa Isabel dava a libertação dos escravos”. Por último, vinha o samba, dançando noite adentro. Em uma das festas, foi incorporada à procissão uma congada de Mogi das Cruzes (SP), comandada por mestre Alcides.

Não foi possível estabelecer a data precisa até a qual a festa teve todos os componentes acima descritos. A passeata fez parte da festa até, pelo menos, a década de setenta, e o samba por mais algum tempo. Segundo dona Guilhermina, a festa completa durou mais de dez anos; depois, “já não deu certo, aí fomos parando, parando, então aparecia a procissão, só.” Sua irmã, dona Chiquinha, indicou um intervalo de tempo maior: “Tivemos aquela festa mais ou menos, acho que uns... quinze anos...”

Como a festa começou em 1962, este período se encerraria em 1976. NO entanto, deve ter sido menor, já que em 1977 havia apenas o terço e a procissão, não se fazendo

mais o samba nem a passeata; ou seja, o evento não chegava mais a se caracterizar exatamente como uma festa religiosa, nos moldes da cultura popular. Mesmo a procissão era simples: as pessoas que dela participavam não saíam mais trajadas como “anjos”, “escravos” ou “índios”. A ausência de qualquer vestígio dos antigos elementos permite presumir que já há alguns anos a festa tinha deixado de inclui-los. A procissão saiu até 1981. Depois disso, dona Guilhermina e suas irmãs mantiveram apenas o terço.

A Festa de São João em Mauá

Não há indicações, nos depoimentos, sobre o ano em que dona Sebastiana começou a promover a festa de São João, realizada, também anualmente, primeiro na capital, depois em Mauá, para onde mudou. Américo Pellegrini Filho registra a procissão, seguida da “lavagem” do São João, no “bairro de Vila Zaíra”, em Mauá, no dia 22 de junho de 1963, “em residência particular”⁷⁸. O local, a descrição e a letra de um dos cantos transcritos no estudo não deixa dúvidas de que a cerimônia é a mesma que será descrita adiante. O autor anota, ainda, as “sortes” tiradas durante a festa, mas se limita a estes dois aspectos. Não faz qualquer referência ao samba ou a outras atividades que seriam encontradas, treze anos depois, na festa de dona Sebastiana.

Não se pode garantir que a chefe do *Samba-lenço* já fosse a responsável pelo evento – as informações não são suficientes para tanto. A favor de uma resposta negativa, há a falta de referência ao samba, por parte de Pellegrini. A procissão e a “lavagem” do santo podem ter sido incorporadas posteriormente à festa de São João que dona Sebastiana passou a realizar em Mauá. Por outro lado, provavelmente ela já residia ali. Vários membros do grupo referem-se à “saída” do reisado, ou folia de Reis, em Mauá, o que só poderia ocorrer até 1999/1963 ou 1964. Seu João, que foi vizinho de dona Sebastiana naquela cidade, mudou para lá em 1959.

Além disso, Pellegrini Filho, como foi anotado acima, registra uma apresentação do *Samba-lenço de Mauá* em setembro de 1963, portanto, pouco tempo depois da “lavagem” por ele descrita. Assim, é bem possível que dona Sebastiana, seu João e outros membros do *Samba-lenço* já estivessem envolvidos naquela festa e que a ausência de qualquer indicação a respeito do samba, no texto, signifique que este ainda não fora incluído na festa de São João, sendo dançado apenas nas de Reis e de 13 de maio.

Em 1976, a festa de São João ocorreu na casa de Dunga, genro da festeira, em uma favela do Morro do Macuco. Era a primeira vez que a festa era feita ali. Até então, sempre fora realizada na moradia de dona Sebastiana, situada no Jardim Zaíra, não muito longe da favela. Na entrada para o local da festa, havia uma cabana, dentro da qual fora colocado um casal de bonecos de pano, com mais de um metro de altura, *Nhô Policarpo* e *Nhá Rita*, vestidos como os “noivos caipiras” das festas juninas, incluindo o chapéu de palha com abas desfiadas. No nível da rua, alguns degraus acima do terreno onde estava construída a casa, ardia uma fogueira. A festeira atribuía aos bonecos uma importância que não se explica pela simples referência aos caipiras; eram também rituais, mas seu real significado fazia parte dos “mistérios” da devoção, não tendo sido revelado por qualquer dos participantes do grupo.

A cerimônia religiosa que antecedeu o samba, incluiu a procissão até um riacho próximo à moradia. Para chegar ao riacho, a procissão passou por ruas escuras e caminhos estreitos, às vezes íngremes, iluminada pela luz que se filtrava das casas, ou, boa parte do percurso, apenas pelas velas levadas pelos fiéis. À frente, em três andores, eram transportadas as imagens de São Benedito, São Lázaro e São Sebastião. A de São Benedito, a maior delas, foi a primeira a sair, como ocorre sempre nas festas em louvor de outros

⁷⁸ PELLEGRINI FILHO, Américo. Op. cit., p. 153-55.

santos – caso contrário, reza o catolicismo popular, a chuva atrapalhará a procissão. Dona Sebastiana carregava, meio deitada sobre o braço esquerdo, a imagem de São João; na mão direita, uma vela. Não faltaram, durante todo o trajeto, as rezas declamadas e cantadas, alusivas ao batismo de pagãos, de Cristo e de São João, ou referentes a Santa Luzia, São Lázaro e Sant’Ana, entre outros motivos religiosos.

Ao chegar à beira de um pequeno barranco, a procissão deteve-se. Era o momento do “batismo”, ou “lavagem” de São João. Descendo o barranco, dona Sebastiana colocou a imagem do santo, de pé, sobre o leito d’água, próximo à margem; em frente à imagem, acenderam-se quatro velas, formando uma cruz – no final da cerimônia, as velas eram cinco, lembrando a representação do Cruzeiro do Sul. Os devotos, um a um, levando uma vela na mão direita, abaixavam-se ou ajoelhavam-se em frente ao santo, benzendo-se e fazendo orações em voz baixa. Alguns passavam a vela para a mão esquerda e, com a direita, tiravam a imagem da água e a colocavam sobre a testa ou no alto da cabeça, com gestos que lembravam a forma pela qual se benzem em frente ao altar, durante o “beijamento”.

Terminado o “batismo”, a procissão voltou para a casa, onde foi rezado o terço, seguido pelo levantamento do mastro, que os fiéis ajudavam a fixar no chão, socando a terra em volta. Esta parte da cerimônia, do mesmo modo que o “beijamento” e o restante do terço, não apresentam diferenças significativas de uma festa para outra, e serão retomadas adiante, quando da descrição da festa de São João promovida por dona Guilhermina.

Na festa de 1976, findo o terço, foi feito um baile, com sambas (os da MPB, gravados em disco), outros tipos de música nacional e internacional, enfim, o repertório veiculado pela indústria cultural. Após o baile, os presentes foram servidos de comidas e bebidas e, finalmente, começou o samba-lenço. Em 1978, o baile não fez parte da festa, realizada na casa da dona Sebastiana. Foi a última festa que ela organizou, pois faleceu pouco tempo depois.

Após a morte de dona Sebastiana, o grupo ficou alguns anos sem festas familiares religiosas das quais o samba fizesse parte. Em 1983, dona Guilhermina resolveu fazer novamente uma festa – desta vez, a de São João – que incluísse a dança.

A Festa de São João na Vila das Palmeiras

O dia 24 de junho de 1983 foi uma sexta-feira. Como seria de se esperar, o calendário religioso teve de ser submetido aos ditames econômicos: a festa de São João foi realizada por dona Guilhermina não na véspera, mas no dia seguinte. Teve início no sábado, 25 de junho e se estendeu até a manhã de domingo.

Na tarde de sábado, os preparativos, na casa de dona Guilhermina, estavam a todo vapor. Na cozinha, algumas mulheres passavam roupas, suas e de outros membro da família, a serem usadas na festa. Outras cuidavam da comida (Pães, bolos, jantar). Na sala, o altar havia sido montado e totalmente coberto com tecido branco, que ocultava sua estrutura – uma mesa comum, sobre a qual fora colocada, provavelmente, uma caixa de madeira, de dimensões menores que a do tampo da mesa, formando dois planos. Sobre o altar, várias imagens de santos já estavam em seus devidos lugares. Destacava-se a de São Benedito, a maior delas, colocada no centro da parte superior. Na parede, em pontos acima do altar, duas gravuras: a de São Pedro, à esquerda e a de São João, à direita.

Usando um avental branco, dona Chiquinha dirigia a arrumação das fitas de cetim e outros tecidos, de várias cores, que iriam enfeitar o altar. Era preciso retirá-las de sacos plásticos, desembaraçá-las, reuni-las em alguns feixes e costurá-las, unindo-as umas às outras pelas duas pontas. O trabalho foi feito por uma das filhas de dona Guilhermina e

uma vizinha, amiga do pessoal da casa. Como já haviam sido costuradas em outra ocasião, dona Chiquinha recomendou várias vezes que só fossem cortadas as linhas, não as fitas.

As fitas tinham sido separadas por dona Chiquinha em dois grandes conjuntos, que definiu como duas “famílias diferentes”. Inicialmente, pediu que fossem reunidas, em feixes menores, mais ou menos conforme o comprimento – em uma “família” predominavam as fitas mais compridas, em outra as mais curtas. Ao passá-las, dona Chiquinha não gostou do resultado do trabalho das moças; as fitas tiveram que ser descosturadas, reorganizadas e novamente costuradas. O problema visível era a formação de “barrigas”, resultantes da junção de fitas de tamanho desigual; havia, porém, sem dúvida, outro motivo para que o serviço fosse refeito. Na nova reunião de fitas, algumas das mais curtas ficaram junto com as mais longas, pois pertenciam à mesma “família”. Os critérios de distinção pareciam muito claros para dona Chiquinha, pois conseguiu reorganizar os conjuntos com relativa facilidade, mas era também evidente que não pretendia revelá-los nem mesmo a suas ajudantes.

Terminado o trabalho de reunião das fitas, pausa para ao lanche: dona Guilhermina serviu café com pão aos que estavam em sua moradia. O pão, como em outras ocasiões de festa na casa de dona Guilhermina, era feito por ela.

Enquanto isso, na casa vizinha, dona Alvina, irmã de dona Guilhermina, preparava uma sopa, que seria a primeira refeição servida a alguns convidados, especialmente os integrantes do *Samba-lenço* que viriam de Mauá e de outros bairros da capital. Depois de mais um café, as pessoas que estavam na casa de dona Albina foram convocadas para os últimos cuidados com o terreiro da casa de dona Guilhermina onde seria feito o samba. Era preciso tirar do caminho vasos de planta, varais e até uma casinha de cachorro com seu ocupante, tudo transferido para uma parte mais alta do terreno, junto ao muro dos fundos, de modo a deixar o espaço livre para a dança. Já era noite e começava a chegar os convidados, ocupando a sala e o quintal da casa. Seu João, acompanhado da família, além de outros dançadores vindos de Mauá e de outros locais, tomaram a sopa, afinaram seus instrumentos e trocaram de roupa na casa de dona Albina.

Fora da casa, mas a pequena distância da porta da sala, seu João, acompanhado de perto por Neno, filho de dona Guilhermina, soltou o primeiro rojão. Sinal de que a função estava começando. Em frente ao altar, as quatro irmãs, seus filhos e netos, o pessoal de Mauá, dona Nenê, os demais integrantes do grupo e os convidados tomavam a sala. O terço, que sempre dá início a estas festas, foi comandado por dona Aparecida – habitualmente, a responsável por esta tarefa não só nas festas religiosas promovidas por membro do grupo, como em outras de que ela e suas irmãs participam. O ofício religioso dividiu-se em três segmentos.

O primeiro segmento, que recebe a mesma designação do todo (terço), subdividiu-se, por sua vez, em sete partes. A primeira parte – espécie de oferecimento prévio – começou por uma oração que invocava Jesus e oferecia o terço à Virgem Maria, a Jesus e aos santos. Seguiu-se um credo e um bendito (cantado); depois, novos oferecimentos, indicando aqueles “em benefício” de quem seria rezado o terço: a dona da casa e “as almas” de seu marido e de um de seus filhos. Após o oferecimento, foram declamados um pai-nosso e três ave-marias, finalizando-se aquela parte por um pedido de graças e o sinal da cruz⁷⁹.

As cinco partes seguintes corresponderam a cinco mistérios, denominados e explicados por dona Aparecida, no início de cada uma delas: *anunciação, visitação, nascimento, apresentação no templo e encontro no templo*. A segunda parte (primeiro mistério) foi iniciada por uma oração cantada, seguida pelo anúncio e explicação do mistério, um pai-nosso, dez

⁷⁹ Os terços rezados por dona Aparecida e suas irmãs incluem, sempre, rezas cantadas e declamadas. Via de regra, somente as rezas **cantadas** terão esta característica anotada no texto, subentendendo-se que as demais são apenas declamadas.

ave-marias e a oração glória ao pai, terminando com outra oração cantada. A terceira e a quarta partes tiveram início já com o anúncio e explicação dos respectivos mistérios, seguindo-se, a partir daí, a mesma estrutura da segunda parte.

A quinta e a sexta partes (quarto e quinto mistérios) obedeceram à mesma estrutura, exceto no final. Na quinta parte, a última oração foi cantada em latim⁸⁰ (*gloria pater*), seguida por outra reza cantada, em português, mas sem intervalo, como se ambas constituíssem as duas partes de uma mesma oração. Na sexta parte, a oração glória ao pai foi substituída por uma salve-rainha, precedida de uma espécie de introdução feita por dona Aparecida e seguida por mais duas orações cantadas, louvações, várias outras orações, vivas e graças que indicavam o encerramento dos mistérios.

Na sétima e última parte deste primeiro segmento, rezas cantadas indicavam o encerramento do terço e o ofereciam a São João; a devota (dona Guilhermina) cumprira sua missão. Seguiu-se o “beijamento” (os presentes, ajoelhando-se, beijam uma das fitas que enfeitam o altar), acompanhado de rezas cantadas específicas. Finalmente, os presentes deram vivas, aplaudiram e acompanharam dona Aparecida, dando “graças a Deus”.

A narração inicial dos mistérios, bem como os oferecimentos e pedidos de graças ficaram a cargo de dona Aparecida. Também era ela quem “tirava” (ou “puxava”) a maioria das rezas cantadas, embora esta tarefa coubesse, em algumas das rezas cantadas, a outras pessoas. Dona Aparecida indicava, ainda, quem iria “tirar” as rezas (pai-nossos, ave-marias e glória ao pai) em cada mistério. Cinco outras mulheres, além dela, realizaram esta atividade – entre elas, suas três irmãs e uma das filhas de dona Albina, Nice. As mesmas devotas que participavam deste revezamento ajudaram-na a indicar quem deveria “tirar” as próximas rezas, demonstrando, assim, que a seqüência das orações e a definição de quem iria “tirar” cada uma delas eram já bastante conhecidas por elas – provavelmente em decorrência da repetição do mesmo esquema em todos os terços.

A ladainha de São Benedito, rezada na penúltima parte (último mistério), apareceu em outras ocasiões, nas quais dona Aparecida e suas irmãs conduziam as orações. Tem características de “reza brava” contra os inimigos e de “fechamento do corpo”. Segue-a uma espécie de recomendação aos fiéis, dita no mesmo tom de oração, explicando seus efeitos e apontando a necessidade de ser acompanhada por um pai-nosso e um ave-maria (recomendação que, obviamente, foi acatada pelos fiéis). Outra “reza brava”, incluindo o “fechamento de corpo”, apareceu ao final da quarta parte (terceiro mistério). Esta oração, invocando Jesus crucificado, diferia da anterior por ser cantada e por incluir nos próprios versos a menção aos efeitos a serem obtidos.

Encerrado o primeiro segmento, os presentes passaram a conversar, mas já se preparavam para o próximo – o levantamento do mastro. Velas acesas nas mãos, alguns devotos começaram a retirar as gravuras dos santos das paredes, enquanto recomeçavam as rezas cantadas. Organizou-se um a pequena “procissão”: cantando, o grupo se deslocou para fora, as gravuras à frente, até junto do muro fronteiro à casa. Ali, as bandeiras dos santos foram pregadas em um mastro, que então foi levantado e enterrado em parte no chão. Enquanto se fixava o mastro, as rezas foram substituídas por vivas aos santos e aos próprio devotos. Começou a cerimônia de socar a terra: um por um, os fiéis se aproximavam e, usando um pedaço de madeira como soquete, comprimiam a terra em volta do mastro. Acompanhado a cerimônia, rezas cantadas, que a ela faziam alusão. Quando todos os devotos tinham conseguido socar a terra, deram novos viva e, em procissão, voltaram à sala, ainda cantando. Não houve, neste segmento, orações declamadas.

Praticamente sem interrupção, começou o último segmento do terço. Dona Aparecida fez o sinal da cruze, imediatamente, pediu copos; estava começando a

⁸⁰ As expressões em latim, às vezes erradas, misturavam-se a palavras em português, em um processo semelhante ao que ocorre com outros rezadores populares que sabem orações “em latim”.

distribuição de água benta. Sem esperar que cessassem as conversas na sala, dona Aparecida louvou São Benedito e São João Batista e “puxou” a reza cantada própria desta parte do terço (como demonstram os versos “quem tiver seu pagão/pode vir batizar”)⁸¹. A água de uma jarra, colocada sobre o altar no início do terço, passou a ser servida aos presentes. Antes que a jarra ficasse vazia, era novamente suprida com água trazida da cozinha. Esta operação foi repetida algumas vezes, até que todos pudessem tomar a água benta. Quando terminou a distribuição, dona Aparecida fez a louvação a Cristo e deu um viva, ambos respondidos prontamente pelos fiéis em volta.

Várias orações declamadas e, principalmente, cantadas, além das que foram acima referidas, são específicas a determinados momentos do terço. Ou seja, sempre que dona Aparecida e suas irmã dirigem a reza, desde que determinadas cerimônias sejam realizadas, aquelas orações farão parte delas (o levantamento do mastro, por exemplo, pode deixar de ocorrer, dependendo do caráter da festa religiosa). Duas dessas orações cantadas não faltam: a que oferece as rezas e o terço ao santo homenageado:

Ofereço este terço
e estas orações

BIS { - que rezamos agora,
- a meu São João [ou a outro santo]

desta sua devota,
tenha compaixão,

BIS { - que cumpriu sua promessa
- com tanta devoção

seja toda hora,
seja todo dia,

BIS { - conservai na frente dela,
- a estrela guia.

e a que indica seu encerramento:

BIS { - Vosso terço está rezado
- sua missão está cumprida

BIS { - vosso terço está rezado,
ai meu Deus
- no rosário de Maria.

⁸¹ A oração completa é a seguinte:

Lira,
BIS – oi, Lira, corrida do mar,
- quem tem [tiver]* seu pagão
- pode vir batizar.
São João batizou Cristo,
Cristo batizou João,
nas folhas das ondas verdes
lá no rio de Jordão.

Também era cantada em Mauá, durante a procissão que se dirigia para o “batismo” ou “lavagem” de São João. A primeira estrofe, com poucas diferenças, foi registrada em 1963, por Pellegrini Filho (Op. cit., p. 154).

* As anotações entre colchetes, aqui como em outros casos semelhantes, indicam as variações que ocorrem nas letras do versos: supressões, acréscimos e troca de partes de palavras inteiras. Estas variações referem-se, seja ao modo como diversos participantes dizem o verso, seja às diferentes maneiras como a(s) mesma(s) o faz(em), em momentos diferentes. Poderão ser indicadas sob esta forma ou colocando-se entre colchetes os acréscimos feitos a alguma palavra, como é o caso de “florescer”/ “[a]florescer”, que aparecerá mais tarde.

Não era possível ver o que havia sob o altar. Durante a reza, porém, quando se fazíamos agradecimentos aos santos, dona Chiquinha, ao se referir às almas, estendeu as mãos, com as palmas viradas para cima, apontando levemente para o local, no que foi acompanhada por outras pessoas. O gesto indicava aquele como sendo o lugar destinado à almas; muito provavelmente, estavam ali os objetos de seu culto. Em uma festa anterior, na mesma casa, havia sob o altar uma bacia contendo água e uma pedra, sobre a qual ardia uma vela. A bacia foi removida para a substituição da vela, que se consumira, sendo depois resposta no lugar. Nesta festa de 1983, as almas eram cultuadas também em um pequeno cômodo de madeira, no fundo do quintal, onde as velas deveriam permanecer sempre acesas, conforme recomendação expressa de dona Chiquinha a algumas mulheres. O acesso a este local era restrito a poucas pessoas, ao contrário da sala, onde estava o altar, da cozinha e do quintal. Havia um cômodo semelhante em outra casa, na qual dona Chiquinha morava e onde fez uma festa de São Pedro. Em seu interior, um altar (havia outro na sala), uma cruz perpassada por tecido branco (representando a túnica de Cristo) e, no chão, várias pedras e velas, uma azul e outras brancas.

Florestan Fernandes, estudando um líder carismático de Sorocaba, afirma que o culto às pedras “tanto pode ser um traço do culto fetichista sudanês a Xangô, como um traço de religião banto”, acrescentando, apoiado em Arthur Ramos (*O negro brasileiro*), que o primeiro caso se relaciona à adoração da “pedra do raio”. Lembra ainda a observação de Luciano Gallet sobre os cambindas, que “adoravam ‘as pedras, os paralelepípedos e as lascas de pedra’.”⁸² Câmara Cascudo, por seu lado, aponta a existência de crenças ligadas às pedras em vários povos. O mesmo ocorre em relação à água⁸³.

Nenhuma das obras citadas faz referência a crenças que reúnam a água e as pedras, mas o último autor registra, citando Pereira da Costa (*Folk-lore pernambucano*), que as pedras podem representar **almas penadas**⁸⁴, além de anotar o seguinte costume: ao encontrar uma cruz que assinala a sepultura ou o lugar da morte de alguém, o viajante deve fazer uma oração em favor daquela alma e, depois, jogar “uma pedra ao pé da cruz”, do que resulta a formação, ali, de um monte de pedras. Este costume, acrescenta, é encontrado em vários povos europeus e também relatado em uma lenda africana. Quanto à água, afirma que “é um elemento de conservação das *força* para o bem e para o mal” e que seu “poder divino (...) é de tal eficiência que a sombra dos mortos não atravessa.”⁸⁵ Como se pode ver, tanto a água quanto as pedras estão vinculadas, na religiosidade popular, às almas. No que diz respeito às velas, basta lembrar que estão presentes em várias religiões, e que o catolicismo recomenda que se acendam velas em intenção das almas dos mortos.

Terminado o terço, dona Guilhermina serve o jantar. Há muita gente na casa, tomando a sala, a cozinha e o quintal. Na casa de dona Albina, alguns dançadores retardatários tomam a sopa e trocam de roupa. Os instrumentos são novamente afinados.

De repente, quem está na casa de dona Guilhermina ouve os instrumentos e as vozes – é o samba. Cantando e dançando, o grupo sai da casa de dona Albina, entra na casa

⁸² FERNANDES, Florestan. Contribuição para o estudo de um líder carismático. In: *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Difel, s/d., p. 217-38 (cit. p. 223). Cf. também GALLET, Luciano. O negro na música brasileira. In: *Estudos de folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia., 1934, p. 47-64 (cit. p. 58). Xangô e chamado, “na África ocidental, na Costa dos Escravos, *Xangô-Dazakuta* ou *Jacuta*, o lançador de pedras”, conforme o registro de RAMOS, Arthur. *O folclore negro no Brasil*. 2. ed. ilustr. e rev. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1954, p. 17. Vale lembrar, a propósito, que os participantes do **Samba-lenço** cantam uma moda que faz referência aos raios e ao fogo: “Eu subi terra de fogo/ com precata de algodão,/ eu descí terra de fogo/ com dois coriscos na mão”.

⁸³ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Op. cit., Verbetes: ‘Água’, v. 1, p. 59-60; ‘Pedras’, v. 2, p. 397-99; e ‘Pedras – culto das pedras’, v. 2, p. 399-404.

⁸⁴ COSTA, Francisco Augusto Pereira da. Folk-lore pernambucano. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: 70 (2): 33, apud. CASCUDO, Luiz da Câmara. Op. cit., v. 2, p. 398.

⁸⁵ CASCUDO, Luiz da Câmara. Op. cit., v. 2, p. 399-400, v. 1, p. 60.

de dona Guilhermina e pára na sala, em frente ao altar, para saudar os santos. A festa é de São João, mas o primeiro santo homenageado é São Benedito:

BIS { - São Benedito é o santo,
 - Santo de alegria,
 BIS { - ó meu São Benedito,
 - hoje é [o] vosso dia.⁸⁶

Ainda dançando e cantando, os sambadores entram pela casa e, pela porta da cozinha, saem para o quintal. Agora, começou mesmo a festa. Quando param de cantar, dão vivas a São Benedito e São João; feito isso, colocam-se em posição para iniciar a dança.

No terreiro plano, previamente limpo e de onde foi retirado tudo que pudesse obstruir a dança, reúnem-se os dançadores em dois grupos (mulheres de um lado, homens do outro). Os homens usam chapéus de palha de abas largas, calças e camisas folgadas – trajes semelhantes aos usados pelos bateristas de escolas de samba. As mulheres, lenços na cabeça, blusas de mangas bufantes e saias longas e rodadas, algo próximo à fantasia de “baiana”. As roupas são bastante coloridas e não seguem um mesmo padrão. O grupo comparece sempre uniformizado a apresentações promovidas pela Secretaria de Turismo ou outras instituições, mas modifica constantemente estes uniformes. Nesta situação informal, “em casa”, são usados trajes pertencentes a diferentes uniformes, além de alguns dançadores participarem com roupas comuns – no caso das mulheres, não totalmente comuns, já que as saias longas são exigidas para participar da dança.

Os responsáveis pelos instrumentos são, geralmente, homens, embora dona Sebastiana às vezes tocasse zabumba e Nenê, quando necessário, dê conta do caracaxá. De qualquer forma é no grupo masculino que ficam os “tocadores”. A pessoa que pode ser chamada, por analogia com outras danças, mestra (dona Sebastiana e, após sua morte, Nenê), fica próxima aos instrumentistas. Um dos tocadores, ou alguém que se aproxima deles, “tira” um “samba” ou uma “moda”, que pode ser uma quadra, um dístico que, pela repetição, se transforma em quadra⁸⁷, ou um outro tipo de estrofe. Se é uma “sambadeira” que tira a moda, estarão, junto com os tocadores, duas mulheres (a que tira o samba e a mestra). Enquanto ouvem a moda, repetida por quem a “tirou”, os tocadores fazem a marcação. Quando a “pegam” (aprendem ou lembram) e têm suficiente entrosamento para acompanhá-la sem vacilação, a zabumba bate mais forte, ao mesmo tempo que a mestra faz soar seu apito – começou o samba.

Todos dançam e cantam; quem não sabe a letra, vai tentando acompanhar os demais, até aprender. Alguns dos cavalheiros saem, já dançando, de seu grupo e vão “tirar” as damas para dançar. Cada um dos pares, depois do cumprimento, começa a rodopiar, mantendo-se o cavalheiro de frente para a dama, ou ambos rodando sobre si mesmos, sem perder o ritmo e a ginga, nem a leveza do passo e dos gestos. Ao mesmo tempo, aproximam-se e afastam-se um do outro, sem que os corpos cheguem a se tocar, mas “ameaçando” fazê-lo. Dançando assim, os pares movimentam-se em direção do grupo masculino, até que cada cavalheiro retorne a seu lugar. Aí, é a vez das damas tirarem seus cavalheiros e, com eles, voltarem dançando para o grupo feminino, onde os cavalheiros escolhem outros pares.

⁸⁶ Versos semelhantes são cantados em um “ponto” de jongo: “Benedito santo/ santo/ hoje é 13 de Maio/ hoje é nosso dia.” (Cf. RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *O jongo*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1984, p. 32.

⁸⁷ Mário de Andrade, no ensaio *O samba rural paulista*, discute a transformação de dísticos em quadras, pela repetição, no samba rural paulista e no samba baiano (Op. cit., p. 202). Este procedimento ocorre também na Dança de São Gonçalo dirigida, em Mogi das Cruzes, por mestre Tavares, conforme observação direta que fiz juntamente com Maria Ignez Novais Ayala.

A qualquer momento, depois que a dança começou, existem pessoas em seus respectivos grupos, outras chegando ou saindo com seus pares e outras, ainda, no meio do terreiro, a caminho do grupo masculino ou do feminino. A impressão de que a dança é “desorganizada” só se desfaz quando se acompanha seu desenrolar durante um certo tempo, de preferência desde que a moda é tirada. Só então pode-se entender a seqüência coreográfica e como essa seqüência se repete, até que aquela moda “morra”. Quando uma moda “morre”, dona Nenê soa seu apito; todos param de dançar e voltam a seus lugares, aguardando que outra moda “pegue”. Podem ser feitas várias tentativas, com diversos dançadores tirando modas, até que uma delas se imponha⁸⁸.

As modas, geralmente, já são conhecidas pelo grupo. Às vezes, porém, um sambador lembra alguma moda antiga, que só ele e mais alguns dançadores conhecem. Outras vezes, alguém cria (“inventa”) um samba novo. Freqüentemente, como ocorre em outras manifestações culturais populares, a criação se dá a partir de lugares-comuns, frases feitas, versos ou quadras utilizados em outras manifestações e mesmo retalhos de sambas já existentes.

A lembrança ou criação de uma moda é motivada, muitas vezes, por algo que acontece durante a dança ou fora dela. Alguém que sai ou chega, alguma ocorrência considerada estranha ou engraçada, enfim, aquilo que, dentro ou fora da festa, chama a atenção de um membro do grupo, pode entrar no samba. Ou, como dizem os dançadores, toda moda (ou, pelo menos, a maioria delas) “tem uma história”, que o grupo, no todo ou em parte, conhece. Em uma das festas de São João, por exemplo, a dona da casa, dona Guilhermina, foi para dentro e ficou muito tempo sem sair para o quintal pelos preparativos da festa e, provavelmente, sentindo dores em uma das pernas, devido a um mal crônico, que a fazia mancar. Sentindo sua ausência, seu João “puxou” a moda:

BIS { - Dona Guilhermina,
- saia fora e venha ver,
o [jardim do] seu terreiro
tá querendo [a]florescer
uai, uê,
ta querendo [a]florescer.

Mesmo cansada, dona Guilhermina saiu à porta da cozinha, agradecendo a homenagem, e acabou sentada em uma das cadeiras do quintal, para assistir ao resto da dança.

A falta de cachaça, que ajuda a injetar ânimo nos dançadores, também pode dar samba, como aconteceu nesta mesma festa:

Senhora dona da casa,
cabeça de jacutinga,
BIS { - quero que você me dê
- mais um golinho da sua pinga⁸⁹

⁸⁸ O mesmo processo foi observado, no samba rural, por Mário de Andrade, que o denominou “consulta coletiva” (V. Consulta coletiva. Op. cit., p. 155-69).

⁸⁹ Amadeu Amaral encontrou versos próximos a estes em Barueri: “Ó senhor dono da casa,/ cabeça de jacutinga,/ *pramor* de Deus eu lhe peço/ que corra aqui c’uma pinga.” (Cf. *Tradições populares*. Com um est. de Paulo Duarte. 2. ed. São Paulo: HUCITEC/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado, 1976. “A poesia popular de São Paulo”, p. 159). A possibilidade de simples coincidência não pode ser descartada, mas é preciso lembrar que em Barueri era realizado, anualmente, o **batuque**, com a participação de vários integrantes do **Samba-lenço**. A festa que incluía o batuque deixou de ser realizada em meados dos anos 70, devido à morte do festeiro. Resta ver se estes versos ocorrem no batuque, quando dançado pelo mesmo grupo que o fazia em Barueri.

Estas festas anuais garantiam a continuidade da dança. Não eram, porém, as únicas oportunidades para dançar o samba; assim, sua ausência, em alguns períodos, não significava a interrupção das atividades do grupo. Dona Nenê, em seu depoimento, lembrou que:

“nós dançávamos em qualquer tempo, num tinha tempo, não. [RISOS] Qualquer tempo nós dançávamos, sabe? (...) quando num tinha, assim, um lugar pra nós irmos dançar, nós... nós dançávamos, assim, em casa mesmo. (...) Pra anum ficar parado, né? Dançava em casa.”

Além de dançar “em casa”, o *Samba-lenço de Mauá* atendia a convites para apresentações públicas e, em menor grau, para festas em residências de pessoas não pertencentes ao grupo. A festa de São João na casa de dona Guilhermina foi a última realizada por integrantes do grupo. Depois disso, até o momento em que esta pesquisa foi encerrada, o *Samba-lenço* se apresentou apenas em eventos promovidos por instituições públicas.

1.3. Apresentação em eventos públicos

As apresentações públicas do o *Samba-lenço de Mauá* começaram bem cedo. A primeira delas ocorreu em 1957, na Praça da República. Em sua entrevista, dona Chiquinha, a sambadora que foi contactada pelos organizadores, contou que o convite era dirigido ao outro grupo de samba, ao qual ela e suas irmãs tinham sido ligadas. Ela preferiu, porém, indicar o grupo de dona Sebastiana, que estava mais organizado e dispunha dos instrumentos necessários. Depois disso, o *Samba-lenço* se apresentou em vários locais, na capital e no interior, muitas vezes, ainda de acordo com dona Chiquinha, a convite do “professor Rossini” (Tavares de Lima) que ela definiu como

“o chefe do folclórico brasileiro aqui de... São Paulo.”⁹⁰

Rossini Tavares de Lima foi um dos organizadores do Museu de Artes e Técnicas Populares (inaugurado em 1961), órgão da Associação Brasileira de Folclore, que este folclorista presidiu.

Uma relação elaborada por João Rocha, abrangendo o período de 1957 a 1981, inclui, entre os locais de apresentação situados na capital do Estado, além da Praça da República, o Parque do Ibirapuera (1958), a Rádio Nacional (1961), o Museu do Ipiranga (1962), o “Salão Rio-Grandense” [SIC] (1973) e até o hotel Macksoud Plaza (1981). A apresentação para a Rádio Nacional foi realizada também em São Paulo, pois o grupo nunca viajou para outros Estados. Chegaram a ser feitos contatos para uma viagem ao Rio de Janeiro, mas, contou dona Chiquinha, não chegou a ser realizada, por falta de garantias de quem fazia o convite quanto ao pagamento das despesas com a viagem.

A cidade de Olímpia (SP), na relação, é seguida da indicação “VÁRIAS VEZES”, em lugar da data. Com efeito, o *Samba-lenço de Mauá* é uma presença constante nos *Festivais de Folclore* realizados, anualmente, naquela cidade. Do interior do Estado de São Paulo, são ainda listadas as cidades de Biritiba Mirim (1964), Cotia (1970) e São Luís do Paraitinga (1965), entre outras.

⁹⁰ A exceção, neste caso, ao padrão de transcrição definido acima (v. nota 26), deve-se à finalidade de chamar a atenção para a distorção que sofreu a expressão **folclore**, “ensinada” a dona Chiquinha por gente culta. Distorções deste tipo são bastante comuns, quando a palavra é usada pelos produtores culturais populares, como lembra Carlos Rodrigues Brandão (*O que é folclore*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 25-6).

Nos três últimos casos, constam, antes das respectivas datas, as anotações “13 MAIO” (os dois primeiros) e “DIVINO” (o último). A maioria das demais referências, ou melhor, todas as que se seguem à citação de Biritiba Mirim, onde pela primeira vez aparece este tipo de indicação, incluem a anotação “APRESENTAÇÃO”. Vê-se, aí, que João Rocha estabeleceu uma distinção entre as “apresentações” e um outro tipo de atuação, à qual não deu denominação, mas que ocorreu no interior de *festas religiosas*, como a de 13 de maio (dia em que se celebra São Benedito) e a do Divino Espírito Santo. Tais festas, geralmente, são promovidas pela Igreja Católica ou contam com sua colaboração e, em qualquer caso, aprovação.

A questão dos diferentes tipos de atuação do o *Samba-lenço de Mauá* será discutida mais detalhadamente em outro lugar. Antes disso, porém, vale a pena conhecer um pouco melhor as apresentações do grupo e os eventos nos quais elas são feitas.

Os sambadores consideram muito importante sua participação no *Festival do Folclore* de Olímpia (SP), que freqüentam com assiduidade – são convidados quase todos os anos – e ao qual se referem constantemente. A escolha deste evento para o relato a seguir explica-se pela situação privilegiada que os dançadores lhe atribuem a também por seu caráter verdadeiramente exemplar: a comparação do festival com as festas residenciais mostra que João Rocha tinha bastante razão ao marcar a diferença entre os dois tipos de ocorrência.

Um grande show de folclore

Desde 1965, o *Festival do Folclore* é realizado em Olímpia (“capital do folclore”, cognome oficializado por lei municipal de 1977), todos os anos, entre a segunda e a terceira semanas de agosto, durante oito dias, incluindo do dia 22 de agosto. Promovido, oficialmente, pela Prefeitura Municipal, através da Comissão do Folclore (órgão do Conselho Municipal de Cultura) e pela Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, teve como mentor, desde o início, o professor José Sant’Anna, coordenador-geral do 18º Festival (15 a 22 de agosto de 1982).

O programa de 1982 foi impresso em folheto de 176 páginas. A primeira capa anuncia a colaboração do BRADESCO, a última apresenta propaganda daquele banco e a inscrição “Gráfica Bradesco S. A.”. As capas contêm fotos coloridas e letras em vermelho, branco e preto. A programação foi bastante variada: incluía a “17ª Gincana de Brinquedos Tradicionais Infantis”, o 14º Festival da Seresta”, a 13ª Exposição Filatélica”, o 11º Campeonato de Truco”, o “9º Campeonato de Malha”, sete “Concursos Literários”, músicas folclóricas apresentadas por cantores paulistas e, finalmente, as apresentações de “grupos folclóricos”.

Os “grupos folclóricos” apresentaram-se no “Palanque do Festival” – montado no adro da Igreja Matriz – todas as noites. Na tarde de domingo, dia 22, último do Festival, aconteceu o evento indicado no folheto como seu “ponto máximo” – o desfile dos grupos. Como em anos anteriores, estiveram presentes, no palanque e, durante o desfile, nas ruas, grupos de vários estados, abrangendo todas as regiões do país. Vinham, em sua maioria, de Minas Gerais e São Paulo, destacando-se, naturalmente, os de Olímpia. Alternavam-se, nas apresentações e no desfile, os grupos populares e os parafolclóricos (de Olímpia e de outros locais) – alguns dos parafolclóricos devidamente indicados no programa, outros não.

O *Samba-Lenço de Mauá* esteve no palanque na noite de sábado, dia 21 e participou do desfile, no dia seguinte. O início das apresentações no palanque estava programado para as 20 horas. Desde as 14:30 horas, porém, vários grupos dançaram na praça, ao lado do palanque – os primeiros a fazê-los, enfrentando a concorrência desleal do sistema de som, que reproduzia, em alto volume, músicas “folclóricas” gravadas por artistas da MPB. O

palanque começou a ser usado para as apresentações com algum atraso em relação ao horário previsto no programa.

Durante as apresentações no palanque, a programação sofreu um atraso ainda maior, em grande parte devido à inclusão, extra-programa, de dois grupos parafolclóricos. O show de um deles, pertencente a um Centro de Tradições Gaúchas, se estendeu por mais de uma hora – bem mais que o dobro do tempo concedido aos grupos populares. Tanto esses dois, quanto os demais grupos parafolclóricos, assim que chegavam à praça, subiam para o palanque, aguardando apenas que terminasse de se apresentar o grupo que lá estivesse naquele momento.

Os grupos populares, enquanto isto, eram obrigados a esperar, ao lado do palanque, a ocasião de uma apresentação, feita de acordo com a ordem de chegada à praça. Ficavam um longo tempo parados, em pé, pois não havia lugar em que pudessem sentar e não podiam sair de perto do palanque. Para conseguir água, era preciso que algum integrante do grupo fosse comprá-la em alguma das barracas da pra/ça. Depois de todo este sacrifício, conseguiam se apresentar por apenas alguns minutos.

Com tantas dificuldades, agravadas pela idade de participantes de muitos dos grupos, dois caiapós – de São José do rio Pardo (SP) e de Campestre (MG) – acabaram por desistir. Foram embora por volta das 23 horas, depois de aguardar sua chamada, em pé, por mais de quatro horas. Seus integrantes estavam visivelmente insatisfeitos. O mesmo se pode dizer de vários membros do Samba-lenço e de outros grupos presentes.

Um dos organizadores do festival ocupou o microfone para dizer que a desistência dos grupos devia-se ao cansaço provocado pelas viagens de ambos até Olímpia. Acrescentou – parecendo oferecer um atenuante para a situação – que os dois grupos estariam presentes ao desfile, no domingo. O atraso fez com que, apesar das duas desistências, o Samba-lenço só pudesse se apresentar depois da meia-noite.

Nas apresentações, os grupos costumam fazer pausas na dança, ou apenas suspender momentaneamente o canto, para mudar a música ou a figuração coreográfica. No palanque, o locutor – de uma emissora de rádio local, que transmitia direto da praça – aproveitava estas pausas, bem como os intervalos entre a saída de um grupo e a entrada de outro, para fazer propaganda. Entre os anunciantes, estavam empresas comerciais e de serviços, incluindo-se o BRADESCO (que também fazia anúncio na capa do folheto contendo o programa e no *Anuário do Folclore*).

Os anúncios publicitários acarretavam um prolongamento das pausas que cada grupo fazia e dos intervalos entre um grupo e outro, aumentando, deste modo, o tempo total das apresentações. Esses intervalos mais longos, juntamente com a realização de propaganda comercial, tinham mais uma consequência: reforçavam o caráter de espetáculo do evento, já assim caracterizado pela forma de apresentação utilizada (uso de palanque, ou palco, de sistema de som, apresentação dos grupos por um locutor).

Apoteose: um museu em desfile

O desfile na tarde de domingo, dia 22, tinha um longo trajeto, que incluía a passagem em frente à “Tribuna de Honra” – um palanque instalado na praça Rui Barbosa – logo em seu início. Abriu o cortejo a “Banda BRADESCO”, seguida por um carro alegórico. Atrás do carro, vieram: uma benzedeira, portando um estandarte com seu nome e local de moradia (Vila São José, Olímpia); Folias de Reis de Olímpia e de outras cidades; outros grupos, populares e parafolclóricos.

Os diversos grupos, ao desfilar, tentavam manter as evoluções coreográficas que realizam em festas religiosas. Tarefa difícil para muitos deles, acostumados a dançar em terreiros e praças, sem desfilar. Mesmo os que atuam, normalmente, em cortejos (como as

congadas e as folias), sentiam dificuldades, pois também estas manifestações ganham em riqueza coreográfica quando o grupo deixa de andar e se fixa em um espaço delimitado.

Assim, os grupos conseguiam realizar algo mais próximo da dança que realizam em festas populares somente durante o tempo em que estavam no local de concentração, aguardando que chegasse sua vez de começar a se deslocar em direção à “Tribuna de Honra”. Em frente à tribuna, empreendiam o máximo esforço para “fazer bonito”, mas dispunham de pouco tempo. Aqueles que se apresentaram mais tarde, na segunda metade do desfile, tiveram seu tempo ainda mais reduzido, pois o locutor oficial os apresentava, para que cedessem lugar rapidamente aos que vinham atrás.

Do mesmo modo que no dia anterior, a apresentação oficial do desfile coube ao locutor de uma emissora de rádio de Olímpia. Como a passagem em frente à “Tribuna” representava apenas uma pequena parte de um longo trajeto, os intervalos entre os grupos eram maiores que durante as exibições no palanque, na noite de sábado. O deslocamento dos grupos, além disso, permitia ao locutor que continuasse falando, mesmo durante o tempo em que os dançadores evoluíam em frente à “Tribuna de Honra”. Isto lhe possibilitou intervenções bem mais longas e em maior número que no dia anterior. Conseqüentemente, aumentou a quantidade das propagandas que fazia, quando não estava anunciando os grupos que passavam em frente ao palanque, ou tecendo comentários a respeito deles.

O *Samba-lenço de Mauá*, ao chegar à frete da tribuna, caprichou em sua apresentação. Zé mauro repetiu a proeza que sempre entusiasmava os sambadores e aqueles que os assistiam. Sem deixar de tocar a zabumba “7 légua” (como está escrito nas duas membranas do instrumento), presa a seu corpo pela alça de couro, saiu do meio dos instrumentistas e rolou pelo asfalto. Deitado, continuou a acompanhar a música com o bumbo, colocado ora sobre sua barriga, ora entre as pernas, que levantadas, mantinham-no preso.

Em seguida, dona Chiquinha o ajudou, soltando o bumbo da presilha que o prendia à alça. Feito isso, o sambador, que não tinha para do de tocar o instrumento, continuou a marcar o ritmo, sentado, com a zabumba sobre a cabeça e, depois, às costas. Ficando de pé, levantou-a acima da cabeça; inclinada, quase encostada ao chão; passou-a novamente para a frente do corpo e depositou-a no solo. Encerrados esses malabarismos de Zé Mauro, o Samba-lenço voltou a se deslocar, cedendo o lugar privilegiado, em frente ao palanque, para o grupo seguinte.

Apesar da demonstração de virtuosismo, foi muito pouco o que o Samba-lenço pôde mostrar, em comparação como que faz nas festas religiosas que seus integrantes promovem. Apenas uma parte muito pequena da dança foi vista no festival (incluindo o desfile e a apresentação da noite de sábado). O mesmo se pode dizer a respeito dos demais grupos populares ali presentes. São bastante elucidativas, neste aspecto, as anotações de campo de Maria Iñez Novais Ayala (que comigo participou desta e de outras pesquisas de cultura popular), que forneceram importantes subsídios para as observações a seguir.

Compareceu ao desfile de Olímpia um grupo de São Gonçalo, da própria cidade. Esta dança, em geral, é realizada em salas e outros recintos fechados ou, pelo menos, cobertos, em frente a um altar. Toda a coreografia tem como referência o altar e a imagem de São Gonçalo, que, em determinado momento, é retirada do altar e entregue às pessoas que querem dançar carregando-a no colo.

O grupo que desfilava tentou representar a situação de dança. Três crianças levavam nas mãos as imagens de Nossa Senhora aparecida, São Benedito e São Gonçalo; suas vestimentas imitavam as que estavam colocadas ou pintadas nas imagens que carregavam. Iam à frente do grupo, no meio da rua, seguidas pelos instrumentistas e dançadores, divididos em duas alas. Procuravam reproduzir a disposição dos devotos em relação ao altar, na dança real. Enquanto desfilavam, os membros do grupo tocavam seus instrumentos, batiam palmas e faziam o “bate-pé”, em ritmo de catira – como ocorre na dança de São Gonçalo.

A representação, porém, resultou pouco fiel àquilo que se queria reproduzir. Naquele contexto, não poderia ser diferente. As crianças ficavam de costas para o restante do grupo, enquanto a dança de São Gonçalo é realizada *em frente ao altar*: os participantes dançam em duas filas, rostos voltados para o altar, ou fazem círculos, mas sempre diante do altar. Cabe, aqui, o comentário de Maria Ignez Novais Ayala:

“(...) Não era a dança que estava no asfalto e sim sua *representação*. As apresentações em cortejo, na rua, são inevitavelmente artificiais, à medida em que são da dança (amostra) ou representação (referência à mesma).”

Outro aspecto a ressaltar é que os grupos, em geral, não viam a festa, limitando-se a se apresentar. Enquanto um grupo desfilava, os outros estavam na concentração, aguardando sua vez, ou estavam também desfilando, em um ponto mais avançado do itinerário. Os integrantes de um grupo só conseguiam assistir às exhibições dos demais, quando seu próprio grupo aparecia logo no início do desfile, permitindo-lhes chegar ao fim do percurso e retornar a tempo de apreciar as demais apresentações. Mesmo assim, podiam não ter esta possibilidade, pois muitos grupos, terminada sua participação na festa, buscavam rapidamente os ônibus que os levariam de volta a suas cidades de origem.

Nem tudo o que aconteceu, no entanto, esteve submetido aos rígidos esquemas decorrentes da organização oficial. Ao fim da exibição de sábado à noite, o *Samba-lenço* fugiu um pouco às restrições do palanque, como fizera em outras oportunidades.

Nas exhibições realizadas em palco, ou em palanque (como foi o caso do *Festival do Folclore*), os sambadores realizam uma figuração coreográfica especialmente concebida para o encerramento. Enquanto cantam a última moda, dissolvem as duas filas (a dos homens e a das mulheres), unindo-as em um só círculo. Depois de algumas voltas pelo palco, o círculo se desfaz: a bandeira à frente, seguida pela mestra, pelos instrumentistas e pelo restante do grupo, formam uma fila, ao mesmo tempo em que vão saindo do palco, sem deixar de cantar e dançar.

Ao descer do palco, o *Samba-lenço* arrastou consigo uma boa parte do público, que só se dispersou quando os instrumentos silenciaram e a formação do grupo se desfz. Isso já ocorrera duas outras vezes, na capital de Estado: no Ibirapuera e no Parque do Carmo, em 1981, o público acompanhou o grupo por cerca de trezentos metros – nos dois casos, era a esta distância que estava estacionado o ônibus usado para o transporte dos sambadores.

Durante o *Festival do Folclore* ao lado do palanque (à tarde ou, à noite, durante a espera para subir a ele), no sábado, ou longe da “Tribuna de Honra”, no domingo, os grupos também conseguiam realizar suas práticas com maior liberdade.

Dona Chiquinha contou que, domingo à tarde, encontrou, fora do trajeto oficial do desfile, uma congada de Santo Antônio – sabia qual era o patrono pelas cores (azul e branco) utilizadas pelo grupo. Aproveitando a oportunidade, ajoelhou-se no meio da rua, cortando o caminho da congada. Os congadores, respeitando o preceito, fizeram o que dona Chiquinha esperava. Como era de obrigação, interromperam a caminhada quando a bandeira chegou à frente da devota, e cantaram para ela. Os versos indagavam se ela se ajoelhara por promessa ou por “aflição”, pediam-lhe que se levantasse, mas diziam que, se estivesse cansada, podia continuar de joelhos. A cantoria foi encerrada com a bênção de dona Chiquinha, que beijou a bandeira; só então a congada pode prosseguir em seu trajeto.

Ao realizar este ritual, dona Chiquinha e os integrantes da congada escaparam ao “folclórico” enquanto espetáculo a ser fruído descompromissadamente, ou, como queriam os organizadores do festival, enquanto acontecimento de cunho patriótico⁹¹. Ao encararem

⁹¹ No programa do 18º Festival do Folclore, editado sob a responsabilidade da Prefeitura Municipal de Olímpia, encontram-se inúmeras referências ao caráter nacional e, até, patriótico, do folclore e, por

aquela manifestação como atividade religiosa, assumiram o sentido e o fundamento que ela e os membros da congada emprestam a suas práticas. O mesmo sentido e o mesmo fundamento, aliás, com que os dançadores de São Gonçalo, os foliões de Reis e do Divino, os moçambiqueiros, os sambadores e todos os demais participantes de grupos populares se estiveram em Olímpia justificam aquilo que fazem.

extensão, do próprio festival. Um exemplo eloqüente é a afirmação de que, durante o **14º Festival da Seresta** (uma das atividades programadas para a semana), seriam interpretadas canções “cujas raízes têm puríssimo sabor de patriotismo” (p. 6). Outro texto, assinado pelo prefeito e pelo coordenador do Festival, define-o como “obra que (...) presta os mais relevantes serviços em favor de uma pátria comum” (p. 2).

CAPÍTULO 2 HISTÓRIAS DE VIDA, MEMÓRIAS DO SAMBA

2.1. Os sambadores – histórias de vida

Um longo caminho foi percorrido pelos sambadores, até que se reunissem no que veio a ser o *Samba-lenço de Mauá*. Para compreender melhor a situação atual do grupo, é preciso retomar esta história.

O *Samba-lenço* é formado por três segmentos básicos, demarcados, pelos próprios dançadores, através da indicação dos locais de resistência e/ou dos nomes dos membros mais importantes de cada subgrupo. Cabe aqui, portanto, delinear esses três conjuntos e, ao mesmo tempo, identificar e conhecer um pouco da história de vida de seus principais integrantes.

O “pessoal de Mauá” não inclui, necessariamente, apenas os que moram nessa cidade. São também participantes deste subgrupo outros dançadores e instrumentistas do samba-lenço que vieram a integrar o grupo levados diretamente por dona Sebastiana, que foi, até morrer, a principal figura do *Samba-lenço de Mauá*, na opinião de todos os que dele participam. Ela morreu no final de 1978, sem que eu a entrevistasse. As informações prestadas pelos integrantes do grupo revelaram que ela foi criada em Jundiá (SP), onde sua família já fazia o samba-lenço. Seu pai era muito bom zabumbeiro e cantador; quando ele morreu, de acordo com seu João, o samba foi interrompido, sendo retomado, já na cidade de São Paulo, pela filha. Dona Sebastiana tocava vários instrumentos e ensinou os filhos e outros membros do grupo. Seus filhos começaram a participar do grupo ainda crianças. Um deles, Zé Mauro, tornou-se o zabumbeiro e um dos instrumentistas mais importantes, se não o principal, do *Samba-lenço de Mauá*, não só pelo papel assumido pelo próprio instrumento, mas, sobretudo, por sua habilidade em tocar e dançar o samba. Nas palavras de seu João, ela tinha *idealidade* (isto é, idealismo). Como vimos algumas páginas atrás, ela foi a criadora do *Samba-lenço de Mauá*.

Outro personagem importante do “pessoal de Mauá” é João Rocha, que nasceu em Cosmópolis, próximo a Campinas (SP), em 1925. Funcionário público aposentado, continua fazendo serviços diversos, como encanador, pedreiro, etc. Casado, tem quatro filhos. Do samba, entretanto, só participam integralmente ele e a mulher, Isaura. Seu João mora desde 1959 em Mauá, para onde mudou depois de viver na capital. Participou do *Samba-lenço* desde sua criação. Antes de integrar o grupo, não conhecia a dança – aprendeu com dona Sebastiana. Hoje, além de líder deste subgrupo, é considerado o “chefe” do samba-lenço, encarregando-se dos contatos e acordos para apresentações em festas e eventos promovidos por entidades privadas e órgãos públicos.

Como os dois dançadores acima, dona Nenê – Maria Adelaide da Silva – também é “fundadora” do samba-lenço (incorporou-se ao grupo quando de seu surgimento). Nasceu em 1922, na fazenda Santo Antonio, em Laranjal Paulista (SP), mesmo local de nascimento do marido de dona Sebastiana, seu primo. Não tem filhos; é solteirinha mais como empregada doméstica. Continua morando na capital, na Vila Carolina.

Ainda em Laranjal Paulista, aprendeu a dançar o samba-lenço, que ocorria aos sábados em sua casa. Seu pai, nascido no Estado de São Paulo (ela não soube dizer em qual cidade), era dançador e zabumbeiro. O responsável pelo samba era um compadre dançador e zabumbeiro. O responsável pelo samba era um compadre dele, de nome Jeremias. Com a morte do pai de dona Nenê, seu Jeremias continuou a fazer o samba em outra casa, e ainda o promovia quando dona Nenê mudou para a capital. Hoje, ela não sabe dizer se o samba-lenço ainda é dançado em Laranjal Paulista, pois há muito tempo não visita aquela cidade.

Hoje, participam do samba-lenço de Mauá vários “sobrinhos” seus – rapazes e moças da vizinhança que, ainda crianças, acompanhavam-na às danças. Eles constituem, junto com a “tia”, o segundo subconjunto do grupo – o “pessoal da Vila Carolina”. Vários deles deixam as roupas que usam no samba guardada em sua casa; muitos lhe confiam também, a incumbência de levar a indumentária até o local da dança. É comum, nas vésperas dos dias de samba, aparecerem os “sobrinhos” para verificar se seus trajes estão em ordem.

O terceiro segmento do *Samba-lenço* se agrupou em torno de quatro irmãs: Guilhermina, Albina, Aparecida e Francisca (dona Chiquinha), as quatro residentes, inicialmente, na Vila das Palmeiras, Freguesia do ó, Bairro da Capital – mais tarde, dona Chiquinha mudou do bairro. Este subgrupo compõe-se delas e de muitos de seus filhos, netos e outros parentes, que participam do samba com maior ou menor intensidade. Em 1983, quando foram entrevistadas, já eram todas viúvas. Hoje, apenas dona Albina e dona Aparecida estão vivas.

As quatro irmãs conheceram o samba-lenço desde a infância seus pais e seus avós eram dançadores. Os pais eram paulistas, casados “pro lado de Araraquara”(conforme dona Guilhermina), onde elas e mais doze irmãos nasceram (dos dezesseis, só “criaram” oito). O avô paterno era baiano; um dos bisavós, africano, “daquele africano que usa brinco na orelha”, ainda de acordo com dona Guilhermina.

Suas histórias de vida têm muito em comum, mesmo depois de casarem e constituírem suas próprias famílias⁹². Moraram e trabalharam, em grande parte de suas vidas, em fazendas e cidades do interior de São Paulo. Inicialmente, na *Mogiana* (região de Ribeirão Preto), onde nasceram e na *Araraquarense* (cidades próximas a Araraquara e Catanduva)⁹³. A família viveu em Araraquara e cidades vizinhas a Ribeirão Preto de 1905, pelo menos, até 1924, quando mudou para Catanduva, onde morou pela primeira vez “na cidade” (na área urbana).

Apenas dona Guilhermina, já casada, continuou vivendo em Catanduva e em localidades próximas (em fazendas e “na cidade”), até mudar para a capital. As outras três irmãs, à medida que se casavam, passavam a residir em outros locais. Mesmo assim continuaram a manter contato e, várias vezes, a morar nas mesmas cidades ou na mesma área, até que se tornaram, as quatro, vizinhas na cidade de São Paulo. Quando não estavam vivendo e trabalhando “na roça”, faziam serviços domésticos – cozinhar, lavar e passar roupas. Em Santos, onde as três mais novas voltaram a se encontrar, antes de irem para a capital, trabalharam em pensão. Dona Chiquinha continuou trabalhando como diarista, lavando e passando roupas, durante toda sua vida.

A mais velha das quatro irmãs, Guilhermina de Jesus Augusto, nasceu em Araraquara, em 1905. Teve oito filhos, dos quais três estão vivos – Maria (Mariquinha) Neno e Dirce – vinte e dois netos e vinte e três bisnetos. Viveu em Araraquara e proximidades até a idade de treze anos (até 1919), quando a família mudou “pro lado de Ribeirão Preto”, onde casou em 1922. Embora casada, acompanhou os pais, quando foram para Catanduva, em 1924. Continuou morando nesta cidade, em fazendas e em outras

⁹² Houve pequenas discrepâncias nas informações dadas resultantes, em geral, de imprecisões quanto a datas e, de algumas diferenças na designação dos locais onde viveram (ora as fazendas, ora as cidades, as cidades maiores que ficavam próximas, os municípios, ou as regiões). O confronto entre os dados revelou que, no geral, eles coincidem; as datas fornecidas estavam, em sua maioria, bastante precisas e, quando isso não ocorreu, apareceram diferenças de, no máximo, dois anos.

⁹³ **Mogiana** e **Araraquarense** são regiões do Estado de São Paulo demarcadas, por grande parte da população do estado, especialmente a que nelas vive, a partir das ferrovias que as atravessam e que receberam, durante muito tempo, estas denominações. Adiante, aparecerá a **Noroeste**, assim designada de acordo com os mesmos princípios, embora, neste caso, a denominação da ferrovia se deva à situação geográfica da área onde foi construída.

cidades da região, até 1949, quando passou a residir na capital. Morreu em dezembro de 1986.

Albina Maria Antonia nasceu em 1912, em Santa Lúcia, próximo a Rincão. Foi para Catanduva em 1924 e, dali, para Ibarara, localidade pertencente a Tabapuã (entre Catanduva e São José do Rio Preto), onde casou em 1931. Voltou para Catanduva, morando quatro anos “dentro da cidade”. Depois, residiu em Novo Horizonte, em fazendas e na própria cidade. Morou novamente em Catanduva e, dali, foi para uma fazenda em Paradão, próximo a Cafelândia, na Noroeste. Viveu em Cafelândia, Lins e área circunvizinha até 1947 ou 1948, quando foi para Santos. Mudou então para a cidade de São Paulo, onde está desde 1954. Dos três filhos que teve, estão vivos: Nice, que por sua vez tem um filho e Cleusa, com cinco filhos.

Também em Santa Lúcia, em 1916, nasceu dona Aparecida, cujo nome real é Gumercinda de Souza Correia. Suas irmãs Chiquinha e Albina confirmaram a diferença de nomes, mas, assim como dona Aparecida, não a explicaram; a explicação mais provável é a de não gostar do nome, preferindo ser chamada por outro “mais bonito”, o que não é raro. Casou em Catanduva, tem cinco filhos e dez netos. Não lembrou as datas exatas de suas mudanças, mas, com 19 anos (isto é, entre 1935 e 1936), estava em São José do Rio Preto. Com 24 anos, vivia em Novo Horizonte; dali, foi para a região de Araçatuba, “nuns lugares muito, assim, desertos”, onde ficou cerca de dez anos. Mudou para Santos na mesma época que dona Albina e dona Chiquinha, em 1949. Em 1954, junto com dona Albina, passou a morar na capital.

Francisca de Souza Florêncio (dona Chiquinha) contou que nasceu em Rincão, em 1919, tendo sido criada em Catanduva, onde viveu desde os cinco até os quatorze anos. Em 1933, mudou para Novo Horizonte, onde casou. Em 1944, foi para Lins, vivendo na região até 1949, quando também passou a residir em Santos. Em 1954, cerca de um mês antes de dona Albina e dona Aparecida, mudou para São Paulo. Teve três filhos, dois estão vivos; de cinco netos, estão vivos três. No final de março de 1986, morreu em consequência de um atropelamento, em uma avenida próxima às casas de suas irmãs.

2.2. Memórias do samba: história, histórias

Como se pode ver, as histórias de vida das quatro irmãs, juntas e, posteriormente, cada qual com sua respectiva família, são típicas de trabalhadores agrícolas sem terra. Resumem-se em trabalhar e morar em fazendas, deslocando a atividade agrícola com serviços doméstico “na cidade”. Finalmente, a ida para cidades maiores (no caso, Santos e São Paulo), em busca de melhores condições de vida, o mesmo que fizeram dona Nenê, dona Sebastiana e seu João. Não é preciso dizer que estas condições só podem ser consideradas *melhores* em comparação com a dura vida da “roça”: nos centros urbanos, o trabalho continua a ser desqualificado, para homens e mulheres⁹⁴.

A preocupação com certos pontos dessas histórias de vida, assinalando, especialmente, os locais de moradia, prende-se ao interesse de captar as experiências dos integrantes mais velhos do grupo com o samba e com as festas populares. Esta questão, a seguir, será discutida de modo a tentar enfocar certos aspectos das relações que eles tiveram com o samba e com as festas nas quais era incluído. Ao mesmo tempo, serão indicados alguns dos locais em que o samba-lenço era dançado, em épocas diversas.

Em seu depoimento, antes mesmo que o gravador fosse ligado, dona Guilhermina disse que seus avós já dançavam o samba – *esse* samba, o samba-lenço, como completou, já durante a gravação:

“Esse samba mesmo. (...) por samba o que eu conheço é esse.”

Ela lembrou, como suas irmãs, dos terços na casa de seus avós, no dia de Santa Cruz (03 de maio), quando se dançava o samba ou o batuque. Em outras “casas de família” também havia festas – de São João, Santo Antonio, São Pedro – das quais essas danças faziam parte. Via essas danças, ainda, nas festas religiosas de Araraquara, no largo da Matriz.

Comparecia às festas acompanhando o pai, que “tomava parte em tudo.” Elas eram muito comuns na região de Araraquara, onde morou até os treze anos. Quando mudou para as vizinhanças de Ribeirão Preto, deixou de assisti-las:

“lá pro lado de Ribeirão Preto já não tinha, eu não via essas festas, não.”

Na região de Ribeirão Preto havia, entretanto, outras danças de negros: aos quinze anos, dona Guilhermina viu pela primeira vez o *jongo*. Mais adiante, sua experiência com esta dança será retomada.

Em Catanduva e vizinhanças, onde morou de 1924 a 1949, dona Guilhermina também não viu o samba, nem outras danças semelhantes, como o jongo e o batuque:

“o pessoal lá não liga pra esse samba (...). A dança mesmo em Catanduva era baile. Baile, ocasião de carnaval, era isto a festa em Catanduva.”

Não descartou, porém, a possibilidade de ser dançado o samba naquela área. Pelo contrário, afirmou que o samba existia na região, mas antes de mudar para lá. Desde a idade de treze anos, portanto, ela não assistiu mais ao samba, até mudar para a cidade de São Paulo, aos quarenta e quatro anos, em 1949. Ela não assistiu mais ao samba, portanto, desde os treze anos, só voltando a ter contato com a dança quando estava com cerca de

⁹⁴ A respeito dos fatores de migração e das condições de vida dos migrantes nas grandes cidades, ver DURHAM, Eunice R. *A caminho da cidade: a vida rural e a migração para São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1973 e BERLINK, Manoel T. *Marginalidade social e relações de classes em São Paulo*. Petrópolis/ Vozes, 1975, esp. cap. 3, p. 73-105.

cinquenta anos de idade (na metade da década de 50), já morando na cidade de São Paulo. Aí, não apenas voltou a ver e a dançar, mas começou a *promover* o samba-lenço em sua casa.

Também dona Chiquinha afirmou que “tinha samba” em Catanduva, como em Rincão, de onde saiu aos cinco anos de idade. Falou mais detalhadamente, porém, de Novo Horizonte, onde viveu dos quatorze aos vinte e quatro anos (aproximadamente de 1933 a 1943): “Lá em Novo Horizonte que eu assisti muito samba.” A dança fazia parte da festa de 13 de maio, realizada por um fazendeiro em “uma chácara, encostada à cidade.” Não chegou a dançar em Rincão, onde nasceu,

“porque era muito criança. Em Catanduva também não. Fui dançar em Novo Horizonte.”

Após ter saído de Novo Horizonte, voltou a ver o samba quando morava em Santos, entre 1949 e 1954:

“(…) Depois eu vim ver samba... em Santos, no Monte Serrat”.

A festa de Nossa Senhora do Monte Serrat é realizada anualmente, em Santos, a 08 de setembro. Dona Chiquinha afirmou ainda que sua irmã, Albina,

“viu muito samba, aqui na Mogiana, em Rincão, Encantado... nas fazendas... é que tinha muito, né?”

A exemplo de sua irmã Guilhermina, dona Albina também falou das festas que seus avós faziam, em uma fazenda perto de Rincão, quando ainda era criança. Não participou do samba, entretanto, em festas do interior, apenas assistia. Só começou a dançar com mais de trinta anos de idade, quando já morava em São Paulo. Em Santos, soube da existência da festa de Nossa Senhora do Monte Serrat, mas nunca conseguiu assisti-la, por causa do trabalho em uma pensão, onde não tinha folga nos fins de semana.

Já dona Aparecida não lembrava de ter visto o samba-lenço em festas, residenciais ou públicas, quando era criança:

“conheci em casa, mas que eu comecei a dançar foi fora de casa. (...) Que no tempo que meus pais dançavam, esse tempo eu era pequena ainda. Depois de grande, depois já de mocinha, é que eu fui começar a dançar samba.”

Esse samba fazia parte de uma festa religiosa, em uma fazenda de São José do Rio Preto. Nesse tempo, dona Aparecida já estava casada e não morava mais com os pais. Depois disso, ainda dançou muito samba em Novo Horizonte, para onde mudou no início dos anos 40. Nas duas cidades, o samba era dançado em residências rurais e urbanas.

Ao afirmar que começaram “a dançar o samba”, as irmãs se referiam à primeira vez em que o dançaram *em uma festa*. Desde pequenas, porém, conheciam a dança, que aprenderam com os pais e os avós. Dona Albina e dona Aparecida dançaram o samba pela primeira vez, em uma festa, sem estarem acompanhadas dos pais (dona Aparecida, “com outras famílias”). As outras duas irmãs começaram a dançá-lo em festas junto com os pais, enquanto ainda moravam com eles. Dona Chiquinha, em Novo Horizonte, entre os quatorze e os vinte e quatro anos. A mais velha delas, Guilhermina, apesar de mancar desde criança, vitimada por uma inflamação crônica em uma das pernas, não deixava de dançar o samba, quando moça. Das quatro, apenas dona Albina não chegou a dançar em festas antes de mudar para a São Paulo, por não ter coincidido a idade em que já podia fazê-lo com a residência em locais onde havia o samba-lenço.

Deve-se esclarecer, entretanto, que elas não começaram a dançar o samba, em São Paulo, com dona Sebastiana. Antes disso, chegaram a participar, em 1955 ou 1956, de outro grupo de samba-lenço, também dirigido por uma mulher, residente na vila Brasilândia. O grupo, porém, não durou muito; dona Chiquinha contou que

“quem formava o samba mesmo (...) éramos nós. Tinha a moça lá que organizava, mas as freqüentadoras éramos nós, irmãs.”

Além da insuficiência de sambadores, o grupo se ressentia da falta dos instrumentos necessários. Por isso, ao conhecerem dona Sebastiana, pouco tempo depois, as quatro irmãs passaram a dançar com ela.

2.3. O aprendizado do samba

Ao relatarem suas histórias de vida, os integrantes mais velhos do *Samba-lenço de Mauá* contaram como eram as festas que viam quando crianças e como aprenderam o samba e outras danças, além de outras manifestações culturais populares. Serão destacados, a seguir, os aspectos que dizem respeito aos modos como se deu esse aprendizado e à diversidade de suas experiências no âmbito da cultura popular.

Os pais e os avós de dona Guilhermina dançavam o samba, participando de festas religiosas das quais fazia parte e, muitas vezes, realizando eles mesmos tais festas. Além de verem o samba (e, eventualmente, o Jongo) em festas, elas praticavam estas danças e também o batuque em casa, instruídas pelo pai e pelo avô.

Durante a entrevista gravada e, com mais detalhes, em depoimentos não gravados, dona Albina lembrou do avô, já bem velho, indo para a roça com os netos. O pai e o tio dela sempre trabalhavam juntos, “pegando de empreitada” roças de café. Começavam a limpar uma “rua”. A idade pesava para o avô, diminuindo bastante sua capacidade de trabalho. A pequenos intervalos, sentia necessidade de descansar. Aproveitando a sombra de algum cafeeiro, o jongo, o samba, o batuque. Ensinava às crianças também em casa:

“toda reunida a criançada em casa, então, o meu avô pegava um padeiro e começava a cantar... jongo, samba, né? Ensinava tudo à gente como é que é. (...) Então a gente já foi crescendo, tendo noção daquilo.”

Também o pai de dona Albina, aos domingos, pegava a sanfona, o pandeiro e, enquanto tomava seus goles de pinga, passava o dia cantando e ensinando aos filhos as músicas e danças que conhecia – “rio abaixo”⁹⁵, danças e “modas” de baile, samba, batuque, jongo e, sempre no final do dia, a folia de Reis, da qual foi folião e festeiro. Outras crianças que moravam na colônia da fazenda – as das casas mais próximas – iam para a casa de dona Albina, participar daquela verdadeira festa. Dona Aparecida, da mesma forma que sua irmã, contou que tinha conhecido e aprendido o samba em casa,

⁹⁵ Em algumas cidades margeadas pelo rio Tietê, onde ocorrem Festas do Divino como Tietê e Piracicaba (SP), os “Irmãos do Divino”, encarregados de recolher doações para a festa em peregrinações pelas vizinhanças, são divididos em “Irmãos do Rio Acima” e do “Rio Abaixo”. Em Piracicaba, Rio Abaixo é também o nome dado a um dos modos de afinar a viola de dez cordas (ou cinco cordas duplas), sinônimo de “Goiano”, “Goianão” e “Três Dedo” [Sic]. A designação foi informada por quatro violeiros daquela cidade, a Rossini Tavares de Lima (Notas sobre a afinação da viola de dez cordas. In: *Folclore de São Paulo...* Op. cit., p. 125-8). Ao dizer que seu pai tocava e cantava “rio abaixo”, portanto, dona Albina se referia, provavelmente, a modas de viola ou a músicas utilizadas em uma ou mais de uma dessas danças, cujo acompanhamento se fazia com a viola afinada daquele modo. O que implica, segundo o autor citado, na execução de determinadas harmonias: quando se pede a um violeiro que exemplifique alguma afinação, “ele nos apresenta as harmonias usadas nessa afinação e nunca o som das diferentes cordas.” (Idem, p. 127).

“por que meus pais dançavam (...), meu pai também batia um pandeiro. [Tinha] os instrumentos em casa, então a gente brincava dentro de casa. Mas dançando samba, mesmo, assim, não.”

A ressalva de dona Aparecida, como vimos antes, refere-se à distinção entre *aprender e dançar em uma festa*. Mas remete também ao fato de que as crianças podiam ver o samba e outras danças na festa, mas eram *impedidas de participar*. Dona Albina contou que apenas os mais velhos cantavam e dançavam o samba:

“(...) E ali os velhos, isso aí a gente inda não tomava parte, porque criança eles não deixavam. Não! Eram lá eles. Mas, sabe criança como é, né? A gente ficava ali, por ali, olhando, brincando com os brinquedos pra lá, eles ficavam cantando e dançando... na beira da fogueira. É. Então a gente foi crescendo... com noção daquilo, né?”

As crianças, à medida que os mais velhos permitiam, iam se aproximando, vendo e aprendendo mais de perto, enquanto esperava que as deixassem dançar também. Para isso, era necessário que fosse considerada com idade (ou maturidade) suficiente. Dona Chiquinha obteve permissão para dançar, em uma festa, depois dos quatorze anos. Dona Guilhermina não informou a idade em que pode fazê-lo pela primeira vez, mas disse que dançou muito “quando moça”.

A proibição imposta às crianças resultou em que, embora o aprendizado da dança tenha ocorrido com os familiares mais velhos, nem sempre era com eles que se dançava o samba, pela primeira vez, em uma festa. Dona Aparecida só conseguiu dançar em uma festa aos dezenove anos, já casada. Dona Albina, depois de alcançar a idade em que poderia obter essa permissão, só teve sua primeira oportunidade na capital do Estado, quando já ultrapassara os quarenta anos:

“que eu... *eu* vim (...) dançar mesmo, aqui em São Paulo.”

Ao enfatizar o *eu*, ela indicava que suas irmãs começaram a “dançar mesmo” o samba, isto é, a dançá-lo em festas religiosas, ainda no interior do Estado. Ao se referir ao batuque, dona Albina usou o mesmo verbo que aparece na fala de sua irmã, Aparecida, acima transcrita – *brincar*:

“(...) O batuque, a gente brincava, assim... não de freqüentar, sabia, né?”

Em outra afirmação, já citada, ao invés de “dançar mesmo”, dona Aparecida disse simplesmente “dançar”, o que reforça ainda mais a diferença entre a dança propriamente dita – ou – seja, quando ocorre no interior de uma festa – e a “brincadeira”, aquilo que podemos chamar de *treinamento* – a prática da dança sob a orientação dos familiares, fora do contexto da festa.

O *batuque*, ou *tambu*, elas só vieram a dançar “mesmo” na capital, paralelamente ao samba-lenço. As quatro irmãs revelaram ainda conhecer bem o *jongo*, outra dança praticada por grupos negros e que é bem mais *forte* que as duas anteriores – no sentido de que tem mais “mistério”, é mais marcada por preceitos religiosos. Dona Chiquinha disse, certa vez, que no jongo, se “faz nascer as bananas e madurar o cacho” em uma mesma noite.⁹⁶

⁹⁶ Maria de Lourdes Borges Ribeiro enfatiza este aspecto religioso (e misterioso) do jongo. Considera-o, mesmo, como “arte operatória de magia”. Apresenta, em favor deste ponto de vista, os seguintes argumentos:

A única das irmãs a participar da “dança do jongo, como a chamou, em festas, foi dona Guilhermina. Viu a dança, pela primeira vez, na fazenda em que morava, na região de Ribeirão Preto. Era realizada, todos os sábados, por membros de “sete ou oito famílias... Aprendeu a dançar e continuou indo às sessões de jongo “umas três ou quatro vezes”.

Tanto no interior, quanto na capital, participaram ativamente, ainda, de várias outras manifestações culturais populares. Uma delas foi a folia de Reis, que sempre acompanharam. Seu pai realizou, durante algum tempo, festas de Reis em casa. Como disse dona Albina, além de “batuquei” e “sambador”, ele era também “cantador”. Sua irmã, Chiquinha, explicou que seu pai era “mestre” de Santos Reis, explicando: “é o que canta”:

“antigamente se dizia mestre, né?, de Santos Reis, agora diz embaixador. (...) é, agora fala embaixador, mas... o certo mesmo é *mestre*. (...) Meu pai era... mestre da folia de Reis.”⁹⁷

Freqüentando tanto as festas ligadas ao catolicismo popular, particularmente as residenciais, ela não poderia deixar de participar das rezas, que são de obrigação nestas ocasiões. Dona Guilhermina contou como, ainda menina, auxiliava um italiano que “tirava” terços na fazenda em que vivia. Desse modo, aprendeu a “ajudar” ou “responder” às rezas:

a) O lugar da dança é chamado “*terreiro*”, havendo também referências a *reinado* ou *reinã*, mesma denominação dos locais onde se praticam os cultos afro-brasileiros (vale acrescentar que o batuque e o samba são também dançados em **terreiros**).

b) Como a macumba, a “cantoria do jongo também se divide em linhas: *boa* e *mã*”.

c) Suas falas e cantos recebem, a designação de **pontos**, nomenclatura comum aos cultos afro-brasileiros.

d) Um bom jongueiro ou tocador tem que ser também entendido em artes de feitiçaria, caso contrário, pode ser vencido pelo poder dos adversários. Um jongueiro pode dar outro “*pinga temperada*”, ou “com *encante*” (por isso, é regra que cada jongueiro leve sua própria bebida, nunca aceitando a oferecida por outros). Pode também “*amarra*” o colega através de um ponto, que o outro não consiga “desatar” (decifrar).

Dois das histórias de feitiçaria transcritas no estudo, uma ouvida em Aparecida e outra em Taubaté, ambas cidades do Estado de São Paulo, tratam de jongueiros que fizeram aparecer bananeiras no terreiro, durante o jongo, oferecendo bananas já maduras aos demais participantes. (RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. “Macumba, magia e jongo”. In: *O jongo*. Op. cit., p. 49-58).

O aspecto misterioso do jongo é apontado, ainda, por Luís da Câmara Cascudo (verbete “Jongo”, Op. cit., v. 1, p. 50-1). Em entrevista dada ao *Jornal do Brasil*, os sambistas Candeia e Darcy e “a dançarina e cantora Dejanira” também destacaram o lado religioso da manifestação: “Antigamente, o jongo era parte do ritual da linha das almas. No tempo do cativo, os escravos não permitiam que nenhum estranho, nem mesmo seus filhos, participassem do jongo. (...) Mas as avós nos mostravam.” [MACHADO, Ana Maria. Hoje é dia de jongo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 29 set. 1975, n. p. (xerox)].

⁹⁷ O uso do termo “cantador” como sinônimo de “mestre” pode ser entendido no sentido de que é o “mestre” que “tira” os cantos da folia, incluindo os improvisos, de acordo com as ocasiões específicas com que esta se defronta (devotos que fazem doações ao “santo Reis”, ou que pagam promessas de diferentes formas, etc.). Quanto à afirmação de que “agora diz embaixador”, vale lembrar que há folias onde quem exerce esta função é chamado de “mestre”. Carlos Rodrigues Brandão indica esta denominação entre folias de Minas Gerais e São Paulo, mas registra a designação “embaixador” em “Mossâmedes, no Mato Grosso Goiano” (O ciclo de Santos Reis. In: *Sacerdotes de viola: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais*. Petrópolis: Vozes, 1981, p. 19-55, esp. nota 7, p. 52).

A declaração de dona Chiquinha pode resultar de uma experiência mais tardia com uma ou mais folias de Reis, nas quais seja chamado “embaixador” o responsável pelas funções que, nas áreas onde elas acompanhavam, antigamente, as folias, eram específicas do “mestre”. Não se deve descartar, porém, a possibilidade de que o uso do termo “embaixador” por estudiosos tenha influenciado direta ou indiretamente (neste caso, através de folias com as quais tenham tido maior contato, ultimamente) no surgimento desta suposição de uma mudança de nomenclatura. Nas duas hipóteses, a diferença de nomes seria relativa a distintas áreas, e não o resultado de uma mudança ocorrida, de “antigamente” para hoje, nas regiões onde as quatro irmãs conheceram as folias.

“aquele tempo eu tinha uma voz muito boa. Eu aprendi, tinha memória boa, né? (...) Assim, como rezar ladainha em latim, eu ainda ajudo qualquer um rezador, em latim, porque eu sei rezar em latim. (...) Aprendi com esse italiano. E quando ele ia rezar um terço, eu tinha que ficar junto com ele no altar. (...) conforme ele ia rezando eu respondia, sabia responder tudo.”

Ressaltou, porém, a diferença entre “responder” e “tirar”:

“(...) Eu não tiro, porque minha cabeça não dá pra tirar terço, quem tira é Aparecida.”

A segunda atividade exige mais que memorizar as orações (pois boa memória dona Guilhermina tinha); é preciso saber a ordem em que deve ser rezadas, bem como escolher as orações mais condizentes com a ocasião em que se faz a reza. Sem contar a observância de preceitos originados do catolicismo popular e das crenças negras.

Assistindo e participando de muitas festas, elas conheceram e aprenderam a distinguir, ainda, os caiapós, os diversos tipos de congada, de Moçambique, de folia de Reis e de reisado. Dona Chiquinha indicou, como manifestações diferentes, a folia de Reis paulista, a mineira, a baiana e o reisado baiano, falando também em “vários tipos” de reisado. Completou com a frase: “Eu conheço a folia de Reis mineira.” Isto significa que a conhece *bem*, ou seja, que pertencem a esta modalidade as folias das quais participou ou que acolheu em sua casa. Para enfatizar as diferenças que podem existir entre manifestações que recebem a mesma denominação, lembrou de congadas que se assemelham demais ao Moçambique, a ponto de não se saber “se é congada ou se é Moçambique.”

Várias dessas manifestações, elas conheceram depois de passarem a integrar o *Samba-lenço de Mauá*, em eventos para os quais o grupo era convidado. Foi também na capital que passaram a atuar na dança de São Gonçalo. Neste período mais recente, até de uma congada elas chegaram a participar, para socorrer um mestre em dificuldades: o grupo precisava se apresentar em uma festa e não contava com mulheres que pudessem representar as princesas negras.

2.4. *As festas “de antigamente”*

Dona Guilhermina e suas irmãs lembraram das festas nas quais, em sua infância, assistiram ou participaram do samba-lenço (ou do *samba*, nome pelo qual era então designado), bem como do batuque e de outras danças populares.

Uma delas era a festa de Santa Cruz, realizada na cidade de Araraquara, no dia 03 de maio, que dona Guilhermina assistiu durante parte das duas primeiras décadas deste século. No largo da Matriz, “na porta da Igreja”, havia leilão de frangos, leitoas, cabritos, bezerros. A quermesse incluía ainda as barracas das diversas irmandades, onde se vendiam bebidas, churrascos, outros alimentos salgados e doces.

“(...) Quando era assim... um negócio pra fazer... benfeitoria pra igreja, então nós fazíamos, aproveitávamos essa época... do samba, o samba, o batuque, tudo eu conheci fazendo essas festas... ajudando a igreja... na porta da igreja.

.....
 “e quando era assim em festa da cidade, então era feito, os padres já queriam na porta da igreja porque tinha leilão... né?”

Não era apenas nas “festas de cidade”, porém, que essas danças tinham lugar:

“(…) Depois assim... por exemplo, uma casa de família, assim, se um parente quisesse fazer uma festa... naquele tempo fazia muita festa de São João, Santo Antonio, São Pedro, fazia muita festa, não é que nem agora. Por que... quando chegava no Santo Antonio ninguém trabalhava. Quando era... São João, no dia de São João, mesma coisa, ninguém trabalhava. Tudo estava, amanheciam festando. Ou samba, ou batuque, né? Festando.

A festa, na qual não podia faltar uma fogueira, começava pelo terço, que incluía o levantamento do mastro, ambos assinalados pelos rojões. Depois da reza, a diversão:

“fazia aquela festa, se fazia... conforme o... pedido que eles tinham, a devoção deles... matavam leitoa, frango, muito peru... muito doce... muita coisa, né?, eles faziam pra... divertir, comer e beber à noite. (...) muito quentão, se fazia muito quentão naquele tempo, aniseta... Então eles faziam tudo isso pra... pra divertir e passar uma noite comendo e bebendo, e divertindo.”

Também na casa de sua avó, durante algum tempo, fazia-se o terço e o samba, a 03 de maio, dia de Santa Cruz. Quando saiu da região de Araraquara, passando a morar em fazendas na área de Ribeirão Preto e, a partir de 1924, já casada, indo residir “na cidade”, em Catanduva, dona Chiquinha também não viu mais o samba.

Dona Albina e dona Chiquinha também falaram das festas “de antigamente”, com grandes fogueiras, muita comida e bebida. A segunda contou da festa de 13 de maio, que um fazendeiro fazia em sua chácara, “encostada à cidade”, em Novo Horizonte:

“(…) Era uma festa muito grande, tinha muita coisa, churrasco. Muito bonita a festa.”

Junto com a comida e a bebida, havia a dança – apenas uma dança em cada festa, samba ou batuque, segundo dona Guilhermina. Nas festas “de cidade”, mesmo que durassem vários dias, não se fazia mais de uma dança, de acordo com as repetidas declarações da sambadora:

“se fossem três noites, era aquela dança mesmo. Se era o samba, era o samba, e se era o batuque, era o batuque.”

A realização de apenas uma dança a cada festa “de cidade”, representaria um fato pouco comum, conforme a bibliografia a respeito do assunto, referente a um período mais recente ou mesmo aos anos 20 e 30, pelo menos no Estado de São Paulo. Essa bibliografia e observações diretas de festas de São Benedito e do divino em Mogi das Cruzes, bem como de uma festa do Divino em Piracicaba (SP), mostram que elas incluem procissões com a presença de diferentes grupos de dança, que também atuam, em diferentes momentos da festa, nas ruas e praças da cidade.

Há uma exceção, é verdade: Benedito Pires de Almeida, no artigo “Festas e tradições de Tietê, ao descrever a festa de Santa Cruz, refere-se apenas a uma dança – o batuque⁹⁸. No entanto, as descrições das diversas festas, nesse texto, são bastante imprecisas. Além disso, escrevia em 1948 sobre uma festa que, segundo ele, não ocorria mais desde 1910. Tratava-se, ainda, de uma festa em um bairro periférico da cidade de Tietê, habitado, pelo que dá a entender, exclusivamente por negros. Em outra festa, a de São Benedito, realizada no centro da cidade, indica a existência de violeiros, do samba e do batuque – também colocando estas ocorrências no passado, mas sem deixar claro o

⁹⁸ Op. cit., parte 5 – “Santa Cruz (costumes que desaparecem)” – p. 71-4.

período. Por fim, em artigo anterior, tratando de uma festa religiosa *residencial*, o mesmo autor relacionou a realização *concomitante de cinco danças e um brinquedo*⁹⁹.

Quanto às informações de dona Guilhermina, deve-se ter em conta que ela falava, aos setenta e oito anos, de eventos que assistiu antes dos treze anos de idade. Assim, poderia ter sido traída pela memória, confundindo as festas “de cidade” com as residenciais, nas quais efetivamente apenas uma dança era o fato de que ela assistiu e participou de muitas dessas festas, ao longo da vida, tendo tido oportunidade de fazer a comparação com as que viu na infância.

Além disso, não houve, no caso, omissão, mas, ao contrário, uma afirmação enfática da exclusividade da dança. Estes elementos não permitem que suas informações sejam creditadas, simplesmente, a um eventual engano. Mesmo para restringir sua validade às festas públicas de Araraquara, seria necessário uma documentação mais específica e detalhada de festas que incluíssem o samba ou o batuque. Devem ser consideradas, ainda, as indicações de Benedito Pires de Almeida, a respeito do batuque na festa de Santa Cruz, que podem ser interpretadas como um reforço às palavras de dona Guilhermina.

Nas festas realizadas em residências, urbanas e rurais, estas danças, geralmente, são exclusivas até hoje. Vale lembrar, de passagem, que também a dança de São Gonçalo costuma ser a única a ocorrer nas festas residenciais de que faz parte. Há exceções, no samba, no jongo e na dança de São Gonçalo. Serve de exemplo a festa de São João, já descrita, na casa do genro de dona Sebastiana, em Mauá, em 1976, onde houve um baile, com músicas “jovens”, antes do samba. Tratava-se, porém, de algo profano, não destinado a louvar o santo e, justamente por isto, não assimilar ao samba. Pode-se considerar o baile uma pausa na celebração religiosa.

Em uma das festas de São Gonçalo de que participou o grupo comandado pelo mestre José Tavares, em Brás Cubas, cidade paulista vizinha a Mogi das Cruzes, a dança religiosa foi precedida de um baile. O acontecimento surpreendeu e desagradou bastante ao mestre, que não tinha presenciado, até então, qualquer festa de São Gonçalo em que houvesse aquele “desrespeito”, como classificou a ocorrência.

Ao explicar como veio a conhecer o jongo, dona Guilhermina indicou uma ocorrência semelhante. Ela contou que estava, com os pais, em um baile de casamento, quando ouviu o som do jongo, dançado em local próximo, e foi até lá. Vê-se, pela explicação, que o baile e o jongo ocorriam simultaneamente, mas em diferentes espaços. Na festa de São João acima mencionada, bem como na de São Gonçalo, a separação entre a dança religiosa e o baile teria que ser temporal, dada a falta de espaço suficiente para evitar até a confusão de sons entre ambos.

Nos três casos, além da separação no tempo ou no espaço, havia a diversidade de caráter dos eventos a dividi-los: enquanto o baile se destina apenas a divertir os participantes, o samba, o batuque, o jongo e a dança de São Gonçalo são manifestações religiosas, sem deixarem de ser lúdicas – a um só tempo, agradam aos fiéis e buscam contentar o(s) santo(o). Há, porém, exceções à regra da exclusividade, mesmo no âmbito mais estrito das danças religiosas, ou de outras manifestações religiosas que se caracterizam pela importância da música e da coreografia.

A realização do samba na festa de Reis, no período de formação do grupo, poderia ser considerada um destas exceções. O samba ocorria durante a noite, fechando a festa, depois que a folia, tendo cumprido sua missão por aquele ano, já se recolhera. Ainda assim, não há dúvidas de que a festa incluía duas atividades que uniam o lúdico ao religioso. Em situação um pouco diferente enquadra-se a participação de uma congada em uma das festas de 13 de maio organizadas por dona Guilhermina. A congada e o samba foram reunidas apenas em uma ocasião; já o samba e a folia coexistiram enquanto durou a festa de Reis.

⁹⁹ A festa do Divino (tradições e reminiscências de Tietê). Op. cit., p. 50-9.

Outro exemplo, nesta linha, é o da festa de São Gonçalo ocorrida em um sítio na serra do Itapeti, em Mogi das Cruzes. Ali, após o terço, realizou-se o moçambique, foi iniciada a dança de São Gonçalo, dirigida pelo mestre José Tavares, na sala, em frente ao altar. A localização espacial estava de acordo com outras situações em que aparecia cada uma das danças: a de São Gonçalo era realizada sempre em residências, em recintos fechados, onde está armado o altar; já o moçambique, geralmente, ocorria ao ar livre, em festas públicas, como a *Festa do Divino* de Mogi das Cruzes e do bairro do Itapeti.

Ao falar sobre a participação da congada em uma de suas festas, dona Guilhermina contou que o mestre tinha se oferecido para dançar, mas que ela avisara que não tinha condições de pagar nada ao grupo, nem mesmo cobrir as despesas de viagem. Mesmo assim, o grupo compareceu. Em qualquer festa, cabe ao festeiro, em princípio, arcar com as despesas de transporte e alimentação dos dançadores que atendem a seu convite. As despesas serão maiores, naturalmente, se mais de uma dança for realizada, implicando a presença de mais de um grupo. Este é um forte motivo para a ocorrência de apenas uma dança nas festas particulares, especialmente naquelas organizadas por festeiros mais pobres.

Também importante, no caso do samba, do jongo, do batuque e da dança de São Gonçalo, é o fato de envolverem grande número de pessoas, ocuparem muito espaço e tomarem toda a noite. Quanto ao samba e ao batuque, especificamente, o relato de dona Guilhermina e as observações diretas mostram que eram – e, em grande parte, ainda são – dançados pelas mesmas pessoas, embora nem todas saibam as duas danças.

Ao contrário do que ocorria, segundo Benedito Pires de Almeida, em Tietê, não observei nem ouvi referências dos participantes dessas danças à divisão entre os dançadores de uma e de outra. A regra, na infância e juventude de dona Guilhermina como hoje, é que os sambadores, sobretudo os mais velhos, sejam também batuqueiros. Nem todos os batuqueiros, no entanto, sabem sambar, segundo dona Guilhermina; ela acrescentou que o desconhecimento do samba, ou a falta de vontade de praticá-lo, é mais como hoje que antigamente entre os batuqueiros, particularmente os homens:

“todo mundo que dança samba sabe dançar batuque. Quem dança batuque, sabe dançar samba, né? Quer dizer, nem todos também. Aquele tempo era assim, agora, nem todos, agora os batuqueiros de hoje não sabem dançar samba. Alguns sabem, outros não sabem. Os que sabem dançar, talvez não se... não dão, porque as velhas, as mulheres antigas, tudo sabe dançar samba e sabe dançar batuque. Mas eles falam que não sabem. Se é porque não querem eu não sei.”

As festas residenciais do *samba-lenço de Mauá* evidenciam a existência deste duplo conhecimento. No meio da noite, é comum que alguns dançadores aproveitem o intervalo entre as modas do samba para cantar e dançar o batuque. Os instrumentos do samba, apesar de não serem os mesmos do batuque, são usados para acompanhar esta dança, ou melhor, esta *brincadeira*, para usar a distinção estabelecida pelas irmãs da Vila das Palmeiras.

A superposição parcial entre os dois conjuntos de dançadores representa um obstáculo a mais à realização das duas manifestações ao mesmo tempo. Isso exigiria, além da disponibilidade de um espaço bem mais amplo, a presença de um número muito grande de participantes. Essa dificuldade foi sintetizada por dona Guilhermina em uma frase: “porque, sabe?, quem dança samba é quem dança batuque, então, fazia uma só.”

Por essa razão, o samba e o batuque, se não excluem necessariamente outras danças, são, pelo menos, mutuamente exclusivos, nas festas residenciais. nas festas religiosas públicas, sua realização simultânea se torna também muito difícil, a não ser que haja, no local, grande concentração de participantes de ambas as danças, ou então que não se aplique, à área onde ocorre a festa, a regra de que os sambadores sejam também batuqueiros.

Dona Aparecida foi a única das irmãs que não descrevem as festas de seu tempo de infância. Lembrou, porém, que o samba não era incluído apenas em festas religiosas. Também nos aniversários e casamentos a dança era realizada. As lembranças de dona Guilhermina a respeito do jongo, dançado em uma festa de casamento, reforçam esta informação. Dona Guilhermina acrescentou que o jongo era dançado todos os sábados; dona Nenê indicou a mesma periodicidade para o samba, em Laranjal Paulista.

Naquele tempo, as festas religiosas, familiares ou “de cidade”, predominavam dentre os eventos que incluíam o samba. Hoje, são as únicas *festas* de que a dança faz parte – os demais eventos, como se verá adiante, constituem uma categoria que não se confunde com a das festas.

2.5. Conjugando o diverso

O relato anterior permitiu perceber que os líderes do *samba-lenço de Mauá*, ou, mais especificamente, de cada um de seus subgrupos, tiveram diferentes trajetórias, às quais corresponderam experiências diversificadas no que se refere à cultura popular. Vale lembrar que, antes de integrar o *Samba-lenço*, seu João desconhecia a dança. Já os demais sambadores até agora mencionados conheciam-na desde crianças, tendo aprendido com suas famílias.

Entre os que aprenderam o samba com a família, há também variações. Enquanto as quatro irmãs da Vila das Palmeiras “bincavam”, mas não dançavam “para valer” durante a infância, dona Nenê participou, desde cedo, do samba realizado em sua casa. A interdição da dança às crianças não existia no grupo integrado por seu pai. No caso de dona Sebastiana, destaca-se o fato de conhecer bem vários instrumentos usados no samba, tendo por isto ensinado grande parte dos atuais instrumentistas do grupo.

Há, ainda, certas diferenças relativas a outras manifestações culturais populares. Dona Nenê, por exemplo, nunca dançou o tambu, embora o conhecesse. Já a antiga chefe do grupo e “o pessoal das Palmeiras”, participavam desta dança sempre que possível (hoje, a idade de dona Albina e dona Aparecida faz com que diminuam sua atuação no batuque).

As quatro irmãs da Vila das Palmeiras se sobressaíram, ainda, por um conhecimento e envolvimento bem maior que os demais integrantes do grupo em diversas atividades religiosas populares, realizadas em grupos e que incluem danças ou cortejos. Outros membros do segmento que lideram também se destacam neste ponto. Dona Guilhermina, durante muito tempo (até o início dos anos 80), viajava quase todos os anos para Catanduva (SP). Lá, cumpria a função de bandeira de uma folia de Reis, cujo mestre era seu compadre, e que percorria áreas rurais daquele município. Quando estava em São Paulo, durante os festejos de fim de ano, recebia em sua casa, como suas irmãs, uma folia que passava por ruas da Vila das Palmeiras e de outras vilas da Freguesia do Ó. Escolhida por esta folia, promoveu a festa de Reis em sua casa, em 1981.

Uma de suas filhas, Mariquinha, faz anualmente a festa de São Gonçalo, que inclui a dança dedicada ao mesmo santo. Dona Chiquinha já promoveu uma festa de São Pedro, conseqüência, como nos casos anteriores, de uma promessa. Fez parte da festa uma “procissão”, no pequeno espaço disponível no quintal, mas não houve qualquer dança.

Ainda no que diz respeito à religião, é dona Aparecida quem “tira” os terços que abrem as festas promovidas por integrantes do *samba-lenço de Mauá* (tanto as que incluem o samba, como as demais, a exemplo do São Gonçalo). Também suas irmãs e algumas filhas e sobrinhas têm atuação destacada nos terços. Além disso, é benzedeira, atendendo aos que a procuram em casa, buscando auxílio para seus problemas, mais comumente os de saúde.

Pode-se ver que, mesmo morando há bastante tempo “na cidade”, os sambadores não deixaram de frequentar as festas e manter as devoções da “roça”, o que inclui conhecer

novas manifestações e delas participar, conseguindo, além disso, engajar outras pessoas nestas atividades, inclusive jovens que não as vivenciaram anteriormente “na roça.”

Esses vários tipos de conhecimento da cultura popular acabaram por se reunir, tal como seus portadores, na mesma manifestação e na mesma organização. Ali, algumas dessas diferentes formas de atuação se integraram, complementando-se, como é o caso das práticas religiosas de dona Aparecida e suas irmãs, incorporadas às festas do grupo, através do terço.

Outros preceitos e práticas se modificaram, adaptando-se aos demais que o grupo adotou. Outros, ainda, desapareceram, ficando apenas na memória daqueles que os conheceram antes de ingressar no *samba-lenço de Mauá*.

Exemplo da última situação é o modo pelo qual as crianças aprendem a dançar e começam a participar do grupo. Para continuar com dona Aparecida e suas irmãs, elas aprenderam o samba (e outras danças), praticando-o “de brincadeira”, *fora* das festas. Naquelas, limitavam-se a ver, de longe, os adultos dançarem, uma vez que a participação na dança era vedada às crianças. Já no *samba-lenço de Mauá*, as crianças aprendem a dançar durante as festas realizadas pelo grupo. Sua participação nestas festas é não só permitida, mas incentivada. Mantém-se, portanto, outro tipo de procedimento, que era observado no grupo ao qual pertencia dona Nenê, em Laranjal Paulista e também no de dona Sebastiana, em Jundiá.

2.6. Origens das “modas”

Tanto a subdivisão do *samba-lenço* em três segmentos, quanto a diversidade das experiências anteriores ao ingresso no grupo, podem ser vistas também a partir de um outro ângulo: o das origens das “modas”. Provocados nas entrevistas, os sambadores disseram que, junto com o registro da letra e música de uma moda ou samba, mantém-se na memória o nome da pessoa que a ensinou ao grupo. Quem ensina o samba, por sua vez, sabe onde e com quem aprendeu. Dona Chiquinha confirmou que quem ouve um samba,

“(…) Sabe donde veio. (...) O nosso pelo menos a gente sabe (...). A gente aprendeu com meu pai. E... outro, a gente sabe que é de Bastiana. Outro, a gente sabe que é de uma outra pessoa que já esteve no samba.

.....
“(…) Então, a gente tá cantando, a gente sabe tudo de onde é. Daonde veio. É só lembrar da... da moda, a gente já sabe. Ah, essa aí, essa é daquele caboclo tal, essa é daquele fulano tal...”

Informou, à pergunta sobre uma moda específica, que era “de Bastiana”. Outros dançadores também indicaram as pessoas com quem o grupo tinha aprendido certos sambas.

A ausência de um meio de registro mais permanente, como a escrita, ou seja, a dependência exclusiva da memória dos membros do grupo, condiciona a conservação deste tipo de conhecimento. Com o passar do tempo, vai se perdendo a noção da origem da moda, quem a criou ou a recordou pela primeira vez, em determinado momento e lugar.

Para que venha a ser executado em uma dança, é preciso que o samba seja cantado várias vezes, até que se firme, isto é, até que todos os sambadores (virtualmente) passem a cantá-lo. A repetição deste processo, nas diversas ocasiões em que se volta a cantar o mesmo samba, faz com que se fixe na memória de todos, tornando-o parte da experiência coletiva. Como a iniciativa de cantar a moda parte, geralmente, do dançador que a “inventou” (criou), ou a lembrou, dentro do grupo, pela primeira vez, seu nome é

associado àquela moda. Mesmo quando alguém pede a outro dançador que a cante, é comum que a especifique como a moda “daquele fulano tal”, o que reforça a associação entre a composição e o sambador que a criou a introduziu no repertório do grupo.

Já informações sobre as circunstâncias nas quais o samba foi criado, sua explicação ou interpretação, a indicação de quem a criou ou de sua origem mais remota – onde e com quem foi aprendida – só são guardadas, via de regra, por quem ensinou aquele samba ao grupo e por outros participantes do mesmo subgrupo (e, mesmo assim, dificilmente por todos eles).

A conservação destes conhecimentos depende de que sejam repassados aos mais jovens e repetidos até que se fixem na memória. Isto só pode ocorrer fora da festa ou, pelo menos, através de conversas paralelas, que se dão *à parte* do processo através do qual a moda é aceita por todos e cantada durante a dança. Por isto mesmo, estes dados podem se perder ao longo do tempo.

Nos casos de sambas ensinados por pessoas não pertencentes ao *samba-lenço de Mauá*, ou por aquelas que, integrando o grupo, não fazem parte de nenhum de seus três segmentos básicos, apenas elas mesmas, se ainda vivas, podem explicar melhor a “história” desses sambas. Os demais participantes só podem dizer que o samba “é daquele caboclo tal”.

Qualquer que seja a forma pela qual determinada moda chegou a ser incluída no repertório do *samba-lenço*, só a identificação de quem a cantou pela primeira vez para o grupo todo ouvir é comum ao conjunto dos sambadores – mais precisamente, a integrantes (não todos) dos três segmentos. O restante de sua “história” é de domínio bem mais restrito.

2.7. *A organização das atividades*

A descrição das festas, principalmente a de São João, em 1983, na casa de dona Guilhermina, mostrou a existência de toda uma organização, na qual os encargos relativos a diferentes tipos de atividade são distribuídos entre os vários participantes do *samba-lenço*.

A dança e o terço são parte da *festa*, mas ultrapassam-na, ocorrendo também em outras festas religiosas ou mesmo fora delas (o terço pode acontecer isoladamente e a dança em outros eventos que não a festa religiosa). Por isto, as formas de organização serão melhor entendidas se forem enfocados separadamente o grupo e a festa e, nesta última, os diferentes momentos em que se divide.

Na parte explicitamente religiosa, encontramos um corpo especializado, formado basicamente pelas quatro irmãs e outros familiares. Não por acaso, dona Guilhermina, que, enquanto viveu, foi bandeira do *samba-lenço*, pertencia a este subgrupo, assim como sua neta Raquel, que passou a carregar a bandeira em apresentações mais longas (que a avó não tinha mais condições físicas para acompanhar) e, posteriormente, tornou-se sua substituta. Dona Guilhermina foi também bandeira do batuque e, como já foi dito, de uma folia de Reis.

No interior deste subgrupo, destaca-se um conjunto mais restrito, o das “tiradeira” de reza: apenas um aparte das mulheres “puxa” as rezas que compõem o terço, segundo um esquema de revezamento predeterminado. Dona Aparecida, que dirige as rezas, é realmente uma especialista (como suas irmãs, aliás): além de puxar os terços, é benzedeira.

Durante a dança propriamente dita, dona Nenê assume a direção. Os integrantes do *samba-lenço* não têm uma denominação especial para esta função, equivalente à desempenhada, em outras danças, pelo *mestre*. Soando um apito, ela dá os comandos para o início da movimentação dos dançadores (quando determinada moda já foi aprendida pelos tocadores e pelo restante do grupo) e para o fim de cada segmento (quando uma moda está

“morrendo”), o que dá lugar a uma nova consulta ou leva ao encerramento da dança. Nas apresentações públicas, dona Nenê também sinaliza a mudança na coreografia – que será visto ao se tratar desta outra forma de atuação – e o fim da apresentação do grupo.

Ainda no que diz respeito à dança, a descrição da festa em casa de dona Guilhermina permite notar a divisão do grupo em tocadores e simples dançadores. Os primeiros, comandados por seu João, também dançam, embora menos que os demais, pois ficam mais tempo parados, no local que ocupam desde o início da dança. O instrumento musical mais importante é a zabumba (ou o zabumba, dependendo de quem fala), que marca o ritmo dos cantos e da dança – se o zabumbeiro errar, todo mundo erra. Zé Mauro, que abandonou o samba há poucos anos, ao se converter ao protestantismo, era o principal instrumentista, não só por ser o zabumbeiro, mas também por ser capaz de aliar um ótimo desempenho no instrumento a evoluções coreográficas que chamavam a atenção dos que as assistiam. Uma de suas “artes” mais lembradas pelos demais dançadores (e que realizava com frequência) era a de fazer com que seu corpo e a zabumba formassem um arco e sair rolando, sem deixar de tocar, do ponto em que ficavam os instrumentistas até a fila oposta. Ali, escolhia uma dama e com ela voltava, dançando e tocando, até o grupo masculino. Outra dessas façanhas foi descer pela escadaria de uma igreja, em São Luís do Paraitinga, escorregando de costas e marcando o ritmo na zabumba.

Os depoimentos indicaram também que alguns dos sambadores têm mais facilidade para “tirar” as modas – foram citados dona Sebastiana, seu filho Zé Mauro, dona Nenê e as quatro irmãs da Vila das Palmeiras, especialmente dona Chiquinha. Apenas um dos membros mais velhos, que lideram o grupo, não foi indicado – seu João. Sua ausência pode ser justificada pelo fato de não ser praticante da dança antes de integrar este grupo; seu contato com o samba-lenço, portanto, é relativamente recente, se comparado com o dos “tiradores” de moda, que conhecem a manifestação desde a infância. Estas indicações, de resto, não significam que outros sambadores não possam também “tirar” modas, ou ajudar algum dos acima arrolados a recordá-las.

Nem todos os sambas são cantados de memória. Alguns podem ser criados – “inventados” – no momento da dança, a partir de acontecimentos que ocorrem durante a dança ou fora dela. Os três primeiros integrantes da relação acima aforam indicados, nas entrevistas, como os mais capazes de “inventar” sambas.

Além do terço e da dança, a festa exige ainda a preparação do altar e de comidas para os convidados. As duas tarefas dizem respeito à festeira, ou ao festeiro, que marca a data da festa, cede a casa e organiza o espaço, o que inclui definir os locais destinados à dança, ao terço e, conforme o caso, também ao levantamento do mastro. Também cabe ao festeiro controlar a distribuição de comida e bebida aos convidados, sendo o controle da bebida dividido com o mestre ou outra pessoa do grupo de dança.

Há outras atividades a realizar na festa. Uma delas é o manejo dos fogos de artifício, que sinalizam momentos importantes da festa, especialmente o início e o final de determinadas partes do terço e da procissão. Nas festas promovidas por dona Guilhermina, os rojões ficavam sob a responsabilidade de um de seus filhos, Neno, ou de seu João. Creio que a relação de atividades acima justifica a afirmação, feita anteriormente, de que a quantidade de trabalho e os altos custos envolvidos na realização das festas tornam necessário que o festeiro conte com a ajuda de parentes, amigos e vizinhos para realizá-las.

Cabe lembrar, ainda, a distribuição de bebidas aos sambadores, durante a dança, tanto em festas familiares quanto nas apresentações públicas. O controle desta distribuição é importante para a observação das regras de conduta vigentes no grupo. A pinga, ou melhor, as infusões de ervas (preferencialmente amargas) em aguardente de cana, do mesmo tipo das que são usadas como remédio por parte da população, não podem faltar. São os “golinhos de pinga” que mantém a animação – e as forças – dos dançadores. Por outro lado, um sambador não pode beber demais, sob pena de atrapalhar a coreografia, ou “fazer feio” – o que não significa apenas “errar o passo” ou tocar fora do ritmo, mas

cambalear, ou provocar algum desentendimento com outros membros do grupo ou com assistentes.

Várias das mulheres mais velhas do samba prepararam estas infusões, mas a distribuição ficava por conta, basicamente, de dona Chiquinha. O controle não se restringe à bebida fornecida por integrantes do grupo; atinge também a que os dançadores tomam antes ou nos intervalos da dança (em bares ou barracas., por exemplo, nas apresentações públicas). A ordem é beber mas não se embebedar, isto é, não perder o autodomínio necessário para realizar corretamente sua tarefa (dançar e/ou tocar os instrumentos).

Se a encarregada do controle, ou outras mulheres do grupo (genericamente elas, provavelmente por haver menor risco de uma reação mais violenta), não conseguirem “segurar” alguém dentro dos limites aceitos, o caso é entregue a seu João. Como líder do grupo, ele tem o poder de impedir um de seus integrantes de participar da dança.

A importância atribuída ao controle sobre as bebidas tem seus motivos. Para um grupo formado por pobres e, além disso, pretos, a preocupação com a moralidade e a imagem frente aos “outros” é uma forma de festa do grupo. O preconceito, se não explícito, está sempre à espreita de qualquer atitude que fuja aos padrões de conduta aceitos pela sociedade, ou, talvez seja melhor dizer, que se enquadre, ou pareça enquadrar-se, nos padrões que setores das classes dominantes e da classe média *esperam*, implícita ou explicitamente, encontrar nos grupos sociais subalternos. Conseqüentemente, qualquer deslize de um dos membros servirá para “confirmar” as suspeitas que costumam pesar sobre o grupo todo.

Basta lembrar, em abono às afirmações acima, que as manifestações culturais populares, particularmente as mais influenciadas pela cultura negra, durante muito tempo, foram (e, em larga medida, ainda são) vistas como ocasiões propícias à imoralidade, às brigas. Quando não eram consideradas, em si mesmas, como contrárias à ordem e à moral, modo não muito sutil de negar seu caráter cultural e, em muitos casos, religioso. Essas alegações eram usadas para condenar tais práticas, bem como para justificar os pedidos de repressão e o atendimento a tais pedido pelas autoridades. Não se pode esquecer, por fim, que os vários sambas, como outras manifestações aparentemente não religiosas realizadas preponderantemente por negros, não estão entre os mesmos condenados por sua suposta imoralidade e, conseqüentemente, visados pela repressão¹⁰⁰.

No caso do samba-lenço, a festeira e as responsáveis pelo terço pertencem ao grupo de dança, mas não é esta a regra geral das festas religiosas populares que incluem danças, realizadas em residências rurais ou urbanas. A observação de outros exemplos, portanto, permite compreender melhor que este tipo de festa exige o concurso de um festeiro (que em geral conta com o auxílio de outras pessoas), dos dançadores e de rezadores.

A diferenciação se torna mais nítida quando se tem em vista a dança de São Gonçalo promovida, anualmente, por uma das filhas de dona Guilhermina, Mariquinha e, mais ainda, as festas de São Gonçalo de que participa um grupo de danças de Mogi das Cruzes (SP). No primeiro caso, a dança é dirigida por pessoas que não fazem parte do samba-lenço de Mauá, embora grande parte dos demais presentes à festa, incluindo a festeira e as rezadeiras, o façam. Já os dançadores de São Gonçalo de Mogi das Cruzes cumpriam esta missão em muitas festas, em residências rurais e urbanas, organizadas por pessoas não pertencentes ao grupo e, embora houvesse, entre os dançadores, os encarregados de “puxar” as rezas, em muitas ocasiões estas eram conduzidas por outros especialistas, convidados a fazê-lo pelos festeiros.

¹⁰⁰ Mário de Andrade denuncia a repressão policial às danças, resultado da prepotência de autoridades civis e de policiais e estimulada pelos preconceitos das “pessoas de bem” (As danças dramáticas do Brasil. Op. cit., p. 67-8).

Em termos gerais, portanto, o festeiro, além das atividades já referidas, também escolhe o grupo de dança principal (aquela que define a festa), os encarregados das rezas, eventualmente outros grupos de dança e, finalmente, define os locais onde será servida a alimentação aos participantes e mesmo os diversos tipos de alimentos a serem fornecidos¹⁰¹.

Em outras palavras, embora a festa seja organizada pelo festeiro, muitas das atividades nela incluídas têm certo grau de autonomia, expressa já no fato de serem conduzidas por pessoas e grupos diversos, além de implicarem em tarefas específicas. O terço é conduzido por pessoas que podem ou não pertencer ao grupo de dança. Com certa frequência, elas constituem um grupo à parte, que exerce a mesma atividade em outras festas e terços, sendo convidado pelo festeiro expressamente para “tirar” as rezas.

A manipulação dos diversos tipos de fogos de artifício (morteiros, foguetes de vara etc.) obedece, também, à divisão de tarefas da festa. Fica, geralmente, sob o controle de uma pessoa bastante treinada. Há locais em que, nas festas religiosas de rua (às vezes mais de uma por ano), promovidas pela igreja e/ou por órgãos da prefeitura, o mesmo homem exerce esse ofício, por anos a fio.

A dança, do mesmo modo, ainda que seja aberta à participação dos interessados, é realizada basicamente por um grupo que, como se verá adiante, tem sua própria organização. Os assistentes, por sua vez, podem ser devotos ou estarem mais interessados na dança e, com relação a esta última, limitar-se apenas a apreciar ou participar ativamente, dançando parte do tempo ou o tempo todo.

A dança ultrapassa a festa em outro sentido, além daquele já indicado: o grupo que a produz é, de certa forma, permanente, existindo antes e depois das festas (e dos demais eventos) de que participa. A organização do grupo de dança se caracteriza por uma divisão de encargos, em parte fixa e em parte variável, e por uma hierarquia entre os que o integram. As atividades desempenhadas no momento da dança, somam-se outras, também necessárias a sua realização – aquelas ligadas à guarda, conservação e reposição do material utilizado.

No *Samba-lenço de Mauá*, como já vimos, a bandeira ficou sob a guarda de dona Guilhermina, a quem ainda cabia conservá-la e enfeitá-la com fitas, mesmo quando já não podia mais carregá-la durante as apresentações públicas do grupo. Os instrumentos musicais são guardados na casa do chefe do grupo, em Mauá (onde moram os demais instrumentistas). Ele divide com dona Nenê, entretanto, a responsabilidade pelo pagamento dos reparos, da reposição de peças ou mesmo de novos instrumentos, quando algum deles é perdido ou não tem mais conserto.

A indumentária fica a cargo de cada sambador, ou melhor, cabe a algumas mulheres conservar (lavar, passar, consertar) as roupas e adereços dos dançadores que lhes são mais próximos. Dona Nenê guarda em sua casa e cuida do vestuário de seus “sobrinhos”. O mesmo fazem as moradoras da Vila das Palmeiras com relação a seus familiares. Em Mauá, dona Isaura, mulher de seu João, bem como outras mulheres (incluindo, no passado, dona Sebastiana), assumem esta tarefa. Quando o grupo resolve criar um novo “uniforme”, todos os sambadores pagam as despesas, mas a compra do material e a confecção da indumentária da maior parte dos integrantes são colocadas nas mãos de poucas pessoas, de modo a obter o máximo de padronização possível.

¹⁰¹ Algumas das danças de São Gonçalo de Mogi das Cruzes eram realizadas por festeiros cujas posses permitiam oferecer um jantar ou lanche mais “esforçado” apenas aos dançadores (que precisam recuperar a energia perdida na dança); por conseguinte, era preciso designar um local afastado dos demais convidados para a alimentação dos dançadores, de forma a contornar, em parte, os inconvenientes acarretados por esta restrição, imposta pela pobreza, à hospitalidade.

Dona Sebastiana, além de festeira, era a líder do *Samba-lenço de Mauá*, posto, em outros grupos, ocupado pelo “mestre”, que inclui entre suas atribuições a direção da dança – função que ela exercia. Com a morte de dona Sebastiana, seu João passou a ser designado como “chefe” pelos outros dançadores, mas é dona Nenê quem dirige a dança, assumindo assim outra parte das tarefas anteriormente acumuladas pela primeira “chefe” do grupo. Uma explicação para esta divisão pode ser a experiência com o samba desde criança, que propiciara a dona Nenê um maior conhecimento sobre a dança.

Os convites para apresentação do *Samba-lenço* são encaminhados a seu João, a quem cabe, formalmente, decidir sobre sua aceitação. Os contatos, muitas vezes foram feitos através de dona Chiquinha – a começar da primeira apresentação pública do grupo. O fato de participar, como suas irmãs, de várias manifestações de cultura popular, com outros grupos além do *Samba-lenço de Mauá*, permiti-lhe conhecer muitas pessoas ligadas a entidades que poderiam promover apresentações do grupo. Além disso, os contatos com ela eram facilitados pelo endereço da Vila das Palmeiras, mais acessível que os de Mauá, e pela possibilidade de comunicação pelos telefones de algumas das casas em que trabalhava como doméstica.

Os recibos de pagamentos feitos por entidades são assinados, geralmente, por dona Nenê, por motivos ligados ao tipo de documentação necessária e, no caso de órgãos públicos, por dificuldades acarretadas pelo fato de seu João ser funcionário público aposentado. O chefe do grupo, porém, é quem discute as condições de apresentação, inclusive o cachê, com os promotores dos eventos dos quais o *Samba-lenço de Mauá* é convidado a participar.

Seria possível, em tese, o surgimento de conflitos, em vista da aparente sobreposição de muitas dessas atribuições – particularmente, as do líder do grupo com as das dirigentes das atividades específicas (festeira, “puxadora” do terço, “mestre” da dança). A observação do *Samba-lenço de Mauá*, no entanto, não mostrou o surgimento de tais conflitos, exceto em um caso, a ser discutido em seguida.

Pouco depois da morte de dona Sebastiana, dona Nenê conversava com outra sambadora, sentada a seu lado, no ônibus em que o grupo voltava para casa após uma apresentação realizada a convite da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. Reclamava, dizendo que, como era ela quem assinava “os papéis” (documentos dos órgãos oficiais) relativos a apresentações do grupo, deveria caber-lhe também combinar essas apresentações. Em outras palavras, queria ser a responsável pelos contatos e pela discussão das condições referentes às apresentações do *Samba-lenço* em eventos patrocinados por entidades, oficiais ou não.

Isto significaria ocupar o lugar da antiga chefe do grupo, sem dividir com seu João parte das atividades que dona Sebastiana desempenhava. O desejo de dona Nenê não se realizou, e seu João acabou sendo considerado o chefe do grupo, embora contando, como vimos acima, com a cooperação dela nas questões relativas à conservação dos instrumentos. Além dessa tarefa, dona Nenê assumiu o papel de mestre no momento em que o grupo dança.

Dois motivos concorrem para impedir que tais conflitos aflorem, ou, pelo menos, que tornem mais sérios. Em primeiro lugar, as “regras do jogo”, isto é, os preceitos a serem observados na dança, nem sempre sejam explicitados, são conhecidos e aceitos pela maioria dos que ali comparecem e, o que é mais importante, por todos os que assumem as tarefas acima mencionadas. Em segundo, as decisões tomadas contam com o respaldo do conjunto de integrantes do grupo às quais diz respeito – seja o subgrupo que assume determinada função, seja o *Samba-lenço de Mauá* como um todo.

O segundo motivo é, em parte, decorrência do primeiro; entretanto, mesmo providências que não dependem, ao menos de forma mais direta, de normas religiosas ou das que regulam o comportamento dos membros do grupo, são adotadas de comum

acordo; influi sobre essas decisões, no mínimo, o conjunto dos sambadores mais velhos, que lideram o *Samba-lenço*.

O conflito, embora velado, criado com as reivindicações de dona Nenê, bem como sua superação, corroboram as duas explicações. De fato a discordância surgiu a partir de uma situação nova: a morte da líder e a conseqüente necessidade de substituí-la. A distribuição de suas atividades entre dois membros também significou uma inovação na organização do grupo. Seria difícil que a escolha de um novo chefe não causasse descontentamentos. Porém, na medida em que a reorganização foi tomando forma e a divisão de tarefas foi decidida pelo grupo, ou por seus líderes, dona Nenê, como as demais lideranças, aceitou a nova organização, passando a executar a parte que lhe cabia e mesmo a cooperar com quem, pouco antes, chegara a ser seu adversário.

Outros aspectos, ligados às apresentações em eventos públicos, exemplificam o modo como as decisões são no *Samba-lenço de Mauá*. As entrevistas indicaram que dona Sebastiana, fundadora do grupo, não resolveu sozinha aceitar convites para tais eventos; hoje, a participação neles é corriqueira, mas as condições para isto, em cada caso, são acertadas por seu João, levando em conta as opiniões das demais líderes, sem que haja algum mecanismo formal de consulta. As entrevistas e a observação direta mostraram que também os padrões e cores do vestuário a ser usado em determinada apresentação são escolhidos pelo conjunto dos dançadores.

Pode-se dizer, assim, que a hierarquia se mantém justamente porque não há imposição das resoluções pessoais de um chefe. Há, sim, uma espécie de conselho formado pelos que têm maior atuação e com a predominância dos mais velhos, que decide a respeito daquilo que não é previsto pelas regras aceitas coletivamente. Isto não significa a ausência de discordâncias, mas contribui para que não se transformem em conflitos abertos e em eventuais cisões.

Estes aspectos da organização do grupo não são imediatamente visíveis. Mesmo a divisão das funções de direção (do grupo e da dança) pode passar despercebida, pois, para quem observe o grupo somente quando dança, é dona Nenê quem aparece como sua mestra. Por isto, não é possível afirmar, peremptoriamente, que tais condições sejam peculiares ao *Samba-lenço*, nem o oposto – que sejam generalizados. Posso dizer apenas que não encontrei esta divisão em grupos que pesquisei, nem qualquer indicação desta ocorrência na bibliografia.

Mário de Andrade afirma que em todas as danças dramáticas há o mestre, “com este nome principal, ou com outro”. Cabe-lhe dirigir a coreografia, puxar o canto e cuidar de questões ligadas à ordem – impedir discussões e brigas, controlar a bebida, etc. Aqui, há alguma variação de atribuições e, principalmente, do grau de influência do mestre. Acrescenta o autor que, em certas danças dramáticas e em alguns grupos de samba rural, seu poder “dentro do cerimonial da festa é um poder absoluto que ninguém se lembra de discutir.” Na seqüência do texto, trata do uso do apito, pelo mestre, para sinalizar o início e o fim das danças¹⁰².

Pode-se dizer que a existência do mestre e o exercício destes papéis é regra geral também em outras danças, mas não de modo tão extenso. No *Samba-lenço de Mauá*, o mestre determina o desenvolvimento da dança propriamente dita. Em outros grupos, ele ainda coíbe excessos dos integrantes em termos de conduta, enquanto estão atuando, podendo mesmo afastar dançadores que se comportem mal (os bêbados, por exemplo), como ocorre no *Samba-lenço*. Tem uma influência menor, porém, sobre outras atividades da festa, pois ela é contrabalançada pelo poder do festeiro e seus auxiliares ou, no caso das rezas, do responsável por elas.

Vê-se, por esses exemplos, que há diferenças, de um grupo para outro, no que diz respeito às funções e ao grau do poder exercido pelo mestre. Vale lembrar, entretanto, que

¹⁰² ANDRADE, Mário de. As danças dramáticas... Op. cit., p. 63-66.

a aceitação de suas “ordens”, sem discussão, pode ser mais aparente que real, devendo-se mais à preocupação em não atrapalhar o desenvolvimento da dança que a uma obediência total. Além disso, muitas dessas ordens obedecem às regras que norteiam a manifestação cultural, sendo por isto, na verdade, a expressão de algo que o grupo, como um todo, aceita *a priori* – daí ninguém se lembra de discutir.

2.8. *A intensidade da participação*

Um outro aspecto a ser focado diz respeito à maior ou menor *frequência* com que os integrantes do grupo comparecem às danças. No que se refere à assiduidade, os sambadores podem ser agrupados, grosso modo, em três categorias.

Em primeiro lugar, estão os dançadores com participação *integral* – os que comparecem a todos (ou *quase* todos) os sambas, seja em festas residenciais, seja nas apresentações em locais públicos.

Há membros do grupo que só vão às festas promovidas em residências, por gente do *Samba-lenço*. Outros participam mais das apresentações públicas. Formam o conjunto dos que têm frequência *parcial*. Os que se reúnem ao grupo mais nos eventos públicos são, via de regra, aqueles que têm sua participação dificultada pelas exigências do trabalho que exercem, mas são importantes para que a dança seja bem executada. Quando o *Samba-lenço de Mauá* é convidado para tais apresentações, esses dançadores sempre procuram comparecer e, assim, ajudar o grupo a “fazer bonito”. Zé Mauro era um dos sambadores nesta situação; muitas vezes, seu trabalho o impedia de acompanhar o grupo até nas apresentações públicas. O marido de dona Albina, já falecido, também tinha dificuldades para participar das danças, opor problemas de saúde, agravados pela idade. Entretanto, esforçava-se bastante para acompanhar o grupo nos *Festivais de Folclore* de Olímpia, pois os considerava muito importantes.

Entre os frequentadores *eventuais*, estão alguns rapazes e moças, familiares dos sambadores mais assíduos que, quando criança, dançavam sempre o samba. Mais tarde, outros interesses (inclusive bailes juvenis) fizeram com que diminuíssem a participação nas festas residenciais promovidas por integrantes do grupo. Nessa condição estão também familiares já adultos de dançadores mais idosos, que nem sempre têm condições ou se dispõem a ir às festas, bem como seus filhos, que só comparecem quando levados pelos pais.

Só os que pertencem aos dois primeiros conjuntos integram *oficialmente* o *Samba-lenço de Mauá*, isto é, constam de um alista de trinta e dois nomes (quase sempre os mesmos), enviada às entidades que convidam o grupo para apresentações. São os trinta e dois adultos já mencionados no início deste trabalho – as crianças que a eles se juntam não se enquadram necessariamente em uma destas categorias, pois não são sempre as mesmas. Esses membros, portanto, são os que participam das apresentações públicas, acompanhados, na maior parte das vezes, por outras pessoas, dançadores ou não, que aproveitam lugares vagos nos ônibus fretados para suas excursões – além das crianças.

Os sambadores mais jovens, como Zé Mauro e Raquel, começaram a dançar ainda quando eram crianças, nas festas residenciais que o grupo promovia. Grande parte deles percorreu as três categorias acima, na ordem inversa àquela em que foram arroladas, isto é, indo da participação eventual à integral. Os mais velhos, como vimos, tiveram um aprendizado semelhante, mas que se deu antes de virem a fazer parte do grupo: de início, apenas assistiam a dança, depois passaram a “brincar”, ou treinar e, finalmente (em alguns casos, apenas depois de adultos), puderam dançar “de verdade” – em festas.

A participação integral no grupo ou, mais precisamente, a inclusão entre os que podem participar das apresentações públicas, depende, como seria de se esperar, de se obter um certo domínio das técnicas do canto, da dança e, para alguns, do instrumento.

Também é necessário bom conhecimento dos preceitos religiosos, em maior grau os que se dedicam a este tipo de atividade. Um e outro são conseguidos através do treinamento constante e da vivência da dança. Ao longo desse processo de aprendizado é que os sambadores vão passando, no mesmo ritmo em que aperfeiçoam suas técnicas, da participação eventual à integral.

2.9. *Conhecimento, especialização e liderança*

As observações anteriores evidenciam a existência, na dança e na festa de tarefas específicas, realizadas por pessoas habilitadas para exercê-las. Para dançar, cantar, tocar, tirar modas, soltar fogos, enfeitar o altar, dirigir as rezas, a dança, o grupo, ser festeira ou festeiro, é preciso uma série de habilidades e conhecimentos, obtidos, muitas vezes, através de um longo aprendizado – na maior parte dos casos aqui vistos, iniciado na infância.

Os integrantes do *Samba-lenço de Mauá* têm consciência da existência e da necessidade deste processo de aprendizado. Não se limitam a falar dele, mas praticam-no conscientemente. As mulheres mais velhas, durante as festas familiares que assisti, dançavam bem pouco tempo, geralmente, no início da festa. Depois, ficavam assistindo e conversando, sentadas ou em pé, ou entravam na casa para descansar ou cuidar de outros afazeres.

Quando questionadas a respeito, disseram, unanimemente, que deixavam de dançar não somente devido ao cansaço, mas principalmente por causa das “crianças” (expressão que inclui todos os jovens). Em outras palavras, elas deixavam, propositalmente, o espaço para as “crianças”, para os que precisavam se aperfeiçoar na dança. Mais que isso, insistiam bastante com os jovens para que estes dançassem. Também deixavam de reserva, algumas saias longas, já passadas, prontas para o uso na dança, em todas as oportunidades em que esta ocorria na residência de membros do grupo; a finalidade era a de emprestá-las às moças que se decidissem a sambar já no meio da festa e não estivessem vestidas adequadamente.

Poder-se-ia argumentar que a participação relativamente reduzida das mulheres mais velhas, nas festas, seria devida, sobretudo, ao cansaço. Há, porém, um ponto que contraria esta explicação: nas apresentações públicas, elas não se cansam tão facilmente. Exemplo disso são suas excursões a Olímpia. Ali, como veremos adiante, elas têm disposição física suficiente para dançar por um longo período (bem maior que aquele durante o qual dançam “em casa”), ao mesmo tempo em que desfilam pelas ruas, o que implica um aumento do esforço físico; sem contar, nesta e em outras apresentações públicas, a espera, geralmente em pé, pelo momento de entrar em cena, com os habituais atrasos.

Pode parecer intrigante o fato de apenas as *mulheres* mais velhas reduzirem sua participação nas danças em festas familiares, em favor dos jovens. A explicação, no entanto, é bem simples – embora o problema, para o grupo, não o seja. O *Samba-lenço de*, no período da pesquisa, era formado preponderantemente por mulheres. Os poucos homens adultos que participavam do grupo eram todos instrumentista. Mais ainda: as pessoas mais idosas que o integravam eram, em sua quase totalidade, mulheres. Ao final do levantamento de dados, apenas seu chefe, João rocha, estava entre os membros de mais de cinquenta anos e entre as lideranças do grupo. Mesmo assim, era o mais jovem deles: nasceu em 1925, enquanto a líder mais nova, dona Nenê, é de 1922 – três anos a mais. Os outros homens que dançavam o samba, e que o conheceram enquanto moravam no interior do Estado (inclusive os marido das dançadoras mais velhas), tinham morrido.

Também entre os mais jovens, a presença feminina suplanta a masculina, em número e em grau de assiduidade. A diferença, porém não é tão grande quanto entre os mais velhos. Assim, são as “crianças” (não tão crianças) que impedem que o déficit

masculino do grupo seja maior. As dançadoras residentes na Vila das Palmeiras, em várias conversas, avaliavam a situação como grave, chegando até a dizer que o *Samba-lenço* iria acabar desaparecendo. Este é mais um motivo a explicar seu empenho em engajar os jovens na dança.

Vale ressaltar que o aprendizado do samba não se esgota no que poderíamos denominar de técnicas imediatamente³ úteis à execução de cada tarefa particular. Pelo contrário, envolve um conhecimento amplo do que acontece em cada uma das diferentes partes da festa, do encadeamento entre elas e, não menos importante, das normas de atuação e dos preceitos religiosos ligados à dança e à festa.

Pode-se dizer, portanto, que o *Samba-lenço de Mauá* é um grupo *especializado*. Mesmo que qualquer dos presentes à festa possa participar da dança, o samba só se torna possível na medida em que o grupo de dança o realize; é com o grupo que os demais aprendem. Há no interior do *Samba-lenço*, pessoas e subgrupos que se encarregam de atividades específicas. Seus integrantes reconhecem, ainda, alguns de seus pares como os mais aptos, os *melhores*, em determinadas tarefas.

Dona Sebastiana era uma sambadora “completa”: sabia até tocar os instrumentos, o que ensinou a outros membro do grupo, a começar de seu filho Zé Mauro. Como ela, os demais líderes do grupo estão entre os *melhores*, os que sabem realizar bem certas atividades do samba, sabem executar seu ofício.

O *Samba-lenço de Mauá*, como outros grupos de cultura popular, está estruturado sobre relações de parentesco, compadrio, vizinhança e amizade. Distingue-se dos demais, entretanto, por fundir pelo menos três segmentos, constituídos em torno de pessoas com origens e histórias diferentes. Isso faz com que a liderança do grupo como um todo seja formada por líderes dos três subgrupos de que se compõe.

Um ponto interessante, nesta divisão de responsabilidades entre os subgrupos, é a escolha para a chefia do grupo, após a morte de dona Sebastiana, de um sambador pertencente ao subgrupo – João Rocha, também de Mauá e seu compadre. A função manteve-se no interior daquele segmento, mas não estritamente da família, apesar de Zé Mauro, filho da antiga chefe, ter sido o melhor instrumentista do grupo, enquanto o integrou.

Parece ter pesado, em favor de João Rocha, o critério de idade. Como o conhecimento, no samba, advém da prática, do treinamento continuado, é de se esperar que os líderes, na medida em que devem conhecer melhor as técnicas e os preceitos ligados à dança, sejam, via de regra, os mais idosos. A explicação, porém, não se esgota aí, especialmente quando se tem em vista que João Rocha não conhecia a dança antes de pertencer ao grupo.

A tendência à valorização da idade, como critério para a definição das lideranças, funda-se não só na necessidade de maior tempo de prática, mas também na noção de que estas pessoas detêm maior *saber*. Um saber que não se esgota nos assuntos estritamente relativos à dança, mas atinge a religião, a capacidade de lidar com os demais membros do grupo, etc. Associa-se a esta idéia a exigência de respeito aos mais velhos. Este respeito, se por um lado influi na escolha dos líderes, por outro facilita a execução de sua tarefa, ao lhes garantir certa ascendência moral sobre os liderados.

CAPÍTULO 3

CONTEXTOS DO SAMBA-LENÇO

3.1. O samba “de antigamente”

As informações sobre o samba nos dizem que era “coisa da roça”; embora ocorresse também na cidade, era dança de pretos moradores das fazendas, principalmente de café. Isto significa que o samba e a festa ocorriam no interior de certas condições de vida e de determinadas relações sociais – relações de trabalho, de vizinhança, de parentesco, regras de conduta e de convivência, formas de cooperação – já bastante discutidas em diversos estudos¹⁰³.

Para o que mais de perto nos interessa aqui, basta lembrar a situação de trabalho a que se referiam dona Albina e suas irmãs, quando explicavam como aprenderam a dançar. Seu pai e seu tio trabalhavam em terra alheia. Apesar das evidentes limitações impostas pelas necessidades de sobrevivência e pelas exigências da produção, condicionadas pelo contrato feito com o proprietário da fazenda de café, eles dispunham de certo controle sobre seu próprio trabalho.

Trabalhando “de empreitada”, tinham alguma margem de liberdade para determinar o ritmo de trabalho, os momentos de descanso e a divisão das tarefas entre os membros da família, de acordo com a capacidade de cada um. Assim, o indivíduo mais idoso (o avô) e os mais jovens (as crianças) participavam do trabalho, embora em proporção menor que os familiares mais vigorosos.

Nesta situação, o avô podia parar várias vezes para descansar. Ao mesmo tempo, tendo seus netos próximos durante todo o dia, podia ensinar-lhes aquilo que sabia. Assim, se dona Guilhermina e suas irmãs não podiam “dançar mesmo”, isto é, participar do samba e de outras danças realizadas nas festas, não lhes faltavam oportunidades para aprender e exercitar a dança e as modas que a acompanhavam. Naquelas pausas durante o período de trabalho, nas horas livres (nas noites e nos fins-de-semana) e mesmo enquanto trabalhavam, podiam “brincar” de samba (ou Jongo, ou batuque).

As crianças e os adultos aproveitavam o tempo disponível para este exercício *conjunto*, durante o qual os mais novos aprendiam e os mais velhos aprimoravam ou mantinham em dia as práticas culturais populares. Havia ainda as várias festas, realizadas nas casas de familiares e em outras residências, a que se somavam as “festas de cidade” – nelas, as crianças podiam observar os mais velhos dançando e cantando.

O conhecimento das modas era repassado junto com o conhecimento sobre algumas delas: quando e onde tinham sido ou ainda eram cantadas, quem as criara ou ensinara aos demais, o que significavam. A transmissão e a fixação das “histórias” das modas se davam paralelamente ao aprendizado do canto e da dança, em conversas durante a festa e, também, fora dela – quando uma moda era lembrada pelos mais velhos e/ou ensinada aos mais novos.

As festas furavam até o amanhecer. As de São João, São Pedro, Santo Antônio, eram realizadas na véspera, pois o dia seguinte seria feriado. Muita gente ajudava a preparar a festa, com trabalho e com “presentes” (comida e bebida para distribuir aos convidados). Sem esquecer, lógico, o pessoal do samba, os dançadores e tocadores que se encarregariam

¹⁰³ Sobre as condições econômicas, sociais e culturais vigentes no universo caipira e suas modificações, ver CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1971. As relações da cultura popular com este contexto social e com suas mudanças são analisadas por XIDIEH, Oswaldo Elias. *Narrativas piás populares*. São Paulo: IEB-USP, 1967, 3 a 5, p. 83-145. Cf. também *Semana Santa cabocla*. São Paulo: IEB-USP, 1971, p. 7 e p. 13-4.

da animação dos convidados (nos bailes, assumiriam essa função os cantadores, violeiros, sanfoneiros). Eram todos trabalhadores das redondezas (colonos, pequenos sitiantes), que deixavam seus afazeres diários para trabalhar para o santo a ser homenageado.

Isto não significa que as condições de existência fossem idílicas, isentas de conflitos, ou sequer que exigissem pouco esforço. O grau de exploração e a conseqüente imposição de uma excessiva quantidade de trabalho para assegurar a subsistência são demonstrados pela necessidade de inserir na produção os velhos e as crianças, mesmo aquelas que nem mesmo podiam ainda suportar o peso dos instrumentos de trabalho – em seu depoimento, dona Albina lembrou que as crianças usavam enxada menores que as dos adultos.

As constantes migrações dentro da zona rural, as mudanças de uma fazenda para outra, ou de área de ocupação mais antiga (Mogiana, Araraquarense) para as mais recentes (Noroeste), por seu lado, dão claras indicações das dificuldades para se conseguir e se manter um emprego. A dispersão dos integrantes da família reforça estas indicações, ao mesmo tempo em que aponta a impossibilidade de garantir a sobrevivência de todos com o trabalho em uma única fazenda.

3.2. Migrações e outra mudanças

Na passagem da década de 20 para a de 30, tem início um período de grandes transformações na economia de São Paulo. A decadência do café, principal produto de exportação do estado (e do país), conjugada ao grande impulso da industrialização, determinar uma reorganização da produção agrícola. Surgem, ou crescem de importância, novos produtos e novas regiões. A partir, sobretudo, dos anos 50, amplia-se a introdução de novas técnicas e da maquinaria, favorecidas pela mudança do tipo de produção e pela industrialização.

As relações de trabalho tornam-se progressivamente monetizadas; substitui-se o parceiro e o colono pelo arrendatário e pelo assalariado. Mais tarde (especialmente a partir dos anos 60) o trabalho assalariado assume, progressivamente, a forma de trabalho intermitente (o trabalhador é transformado em volante ou “bóia-fria”). As inovações técnicas e as modificações das relações de trabalho levam à redução das necessidades de mão-de-obra. A diminuição da quantidade de empregos, se já ocorre nas áreas mais dinâmicas, é mais drástica naquelas onde a produção agrícola entra em declínio.

Estas mudanças acarretam o deslocamento da população rural, em um primeiro momento, de uma região para outra do estado (o que ocorre também entre as regiões do país) – é a migração rural-rural. Em um segundo momento (após a Segunda Guerra Mundial e, mais ainda, após 1950), o aprofundamento do processo resulta em uma expulsão dos trabalhadores agrícolas, de modo mais geral, para a cidade – a migração rural-urbana.

Em conseqüência deste processo, muitos dos moradores das áreas rurais se dispersaram pelas periferias das cidades. Os que se mantiveram em atividades agrícolas tornaram-se bóias-frias, que só se encontram durante o período de trabalho e, os que usam o mesmo transporte, durante o percurso de ida e volta para casa. Outra parte dos antigos trabalhadores rurais transferiu-se para atividades urbanas, que são também, como a dos bóias-frias, pessimamente remuneradas e altamente instáveis – a continuidade do trabalho está sempre sob ameaça e os rendimentos mensais sofrem oscilações, às vezes extremas¹⁰⁴.

¹⁰⁴ As transformações econômicas do período podem ser vistas, entre os outros, em PRADO JÚNIOR, Caio. *História econômica do Brasil*. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 1971, A república burguesa (1889-1930), p. 205-283 e A crise de um sistema, p. 285-342; COHN, Gabriel. Problemas da industrialização no século XX. In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). *Brasil em perspectiva*. 12. ed. São Paulo: DIFEL, 1981; e FAUSTO, Boris

Tanto para os primeiros, quanto para os segundos, diminuiu o tempo disponível para atividades que permitem o encontro de familiares e amigos. Além disso, o espaço doméstico sofreu uma redução física, fazendo com que se tornasse mais difícil reunir as pessoas em casa. Os filhos dos trabalhadores manuais só podem brincar (em muitos casos, literalmente) na rua, enquanto seus pais estão fora de casa – trabalhando ou percorrendo, durante um tempo bastante longo, o trajeto entre a casa e o local de trabalho.

As crianças começam a trabalhar cedo (o que não representa uma mudança em relação à “roça”); na cidade, geralmente conseguem emprego em locais distintos daqueles em que trabalham seus pais; mesmo que se empreguem no mesmo lugar, não detêm o controle sobre as condições de trabalho – o que inclui seu ritmo. Um número muito maior de crianças e adolescentes passou a ir à escola, muitas delas à noite, depois do horário de trabalho, o que significa diminuição do tempo livre e aumento do cansaço.

A mudança de contexto, obviamente, tem efeitos sobre a produção cultural, em diversos níveis. A começar pelos custos envolvidos nos deslocamentos dos interessados em participar (como dançadores, rezadores, ou simples assistentes) das festas; as grandes distâncias que, muitas vezes, é preciso percorrer, podem implicar em gastos acima das posses dos que gostariam de ir à manifestação.

A distância e as novas condições de trabalho têm outro resultado: a presença em uma festa pode significar prejuízos, decorrentes da perda de dias de serviço. Diferentemente do que ocorria na “roça”, estes nem sempre podem ser repostos pelo aumento das horas ou da intensidade do trabalho em outros dias.

Fica mais difícil também, na cidade, alimentar os convidados das festas, seja pela penúria dos festeiros e de seus colaboradores, seja pela diminuição dos auxílios, principalmente em espécie. Influem aqui não só o fator econômico, mas também questões de organização do grupo cultural, relacionadas às modificações na organização social.

Há novas formas de lazer, em grande parte, produzidas e controladas pela indústria cultural. Outras crenças, outras formas de troca, de produção, outras redes de relações, outras exigências e necessidades, que não as que justificavam e tornavam possíveis as manifestações do catolicismo popular, são encontradas no novo meio. Uma folia de Reis, por exemplo, pode pedir e não receber autorização para entrar em uma casa (e menos ainda obter doações). Do mesmo modo, não é generalizada a obrigação de colaborar com uma festa religiosa.

Isto fez com que também as festas “de cidade” – as que são promovidas pela Igreja Católica – mudassem. Ao relembrar as festas “de antigamente”, dona Guilhermina falava também, direta ou indiretamente, das diferenças entre elas e as de hoje (tanto as da capital, quanto as do interior). Havia em seu relato um sentimento de perda:

“(…) Os padres faziam muito essas festas. Agora os padres não fazem mais. Fazem uma quermesse, mas quermesse de hoje, para mim... Deus que me perdoe, eu nem vou porque não é quermesse. Não gosto não.”

As festas religiosas públicas ficaram mais pobres. Caíram a quantidade e a qualidade dos produtos leiloados ou vendidos nas barracas. Também a refeição que se costumava oferecer aos presentes, desapareceu ou diminuiu, sendo fornecida apenas a uns poucos convidados, na maioria das festas. Isso é válido sobretudo para a carne, distribuída,

(Dir.). *História geral da civilização brasileira*, t. 3 (O Brasil republicano), 4º v. [Economia e cultura (1930-1964)]. 2. ed. São Paulo: DIFEL, 1986, Livro primeiro (Economia e demografia), cap. 3-5, p. 107-268. A respeito das migrações e das condições de vida na Grande São Paulo, ver, além do cap. 5 da última obra citada, DURHAM, Eunice. *A caminho da cidade: a vida rural e a migração para São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1973; BERLINCK, Manoel T. *Marginalidade social e a relações de classes em São Paulo*. Petrópolis: Vozes, 1975; e *Cadernos CEBRAP*. São Paulo: CEBRAP/ Brasiliense, 14, 1975 (Cultura e participação na cidade de São Paulo).

especialmente nas *Festas do Divino*, sob a forma de churrasco ou cozida – o “afogado” ou “cozido”.

A maior dispersão espacial dos parentes e amigos., juntamente com as novas situações econômicas, sociais e culturais vividas no meio urbano, funcionam como entraves à formação e manutenção das relações que, no campo, faziam com que muitas pessoas, às vezes sem outros laços com os festeiros e os grupos de dança que não aqueles diretamente ligados às manifestações culturais, colaborassem para a realização das festas, com seu trabalho ou doações, em dinheiro e em produtos. As imposições do meio social, que lá se traduziam na devoção e na solidariedade com os que realizavam atividades religiosas, agora são outras.

A saída de integrantes de um grupo de dança, ou a redução de sua participação, devido a outros interesses ou necessidades (as exigências do emprego, a distância, a mudança de religião, a busca de outros tipos de lazer) se torna mais fácil – e a entrada de novos elementos mais rara. Reduz-se o tempo disponível para o aprendizado da cultura popular. O próprio espaço físico para as festas e danças se restringe. Sem contar os entraves legais, a que se soma, muitas vezes, o arbítrio das autoridades, impondo a necessidade de autorizações para a realização das práticas culturais, ou criando obstáculos que as dificultam ou forçam sua modificação.

Não é só na cidade, porém, que isso se dá. As condições se transformaram também na agricultura, tornando bem mais difícil fazer as festas e as danças “da roça” também para os que lá continuam, Cabem aqui as palavras de Carlos Rodrigues Brandão:

“Sair da roça para a cidade significa para o migrante sair de um mundo de relações camponesas insustentáveis ou escapar de um mundo de relações capitalistas agrárias indesejáveis. Para a cultura popular significa o risco de transplantar, para uma outra conjuntura, aquilo que muitas vezes só sobrevive sem perdas na rede de trocas e de significados que, entre outras coisas, precisou criar a dança, os versos e os gestos, para explicar-se a si própria.

.....
 “É parcialmente ilusória a idéia de que a oposição que determina o destino de um São Gonçalo, ou de uma Folia de Reis ou de uma congada é do tipo campo (mundo rural) X cidade (mundo urbano), em si mesma. (...) As modificações da cultura não têm o poder de se consumarem por si próprias, nem por formas simples de deslocamentos territoriais diretos. O que importa não é a transferência da roça para a cidade, mas a passagem de uma ordem de relações e de sujeitos sociais, para uma outra e para outros sujeitos, ou os mesmos, em novas posições e com novos interesses.”¹⁰⁵

Como os demais migrantes, os integrantes do *Samba-lenço de Mauá* que vivenciaram o samba quando moravam nas áreas rurais, modificaram suas condições de existência ao mudarem para as grandes cidades – Santos e São Paulo. Também como muitos dos que foram obrigados a sair do lugar de origem e a enfrentar um contexto bastante diferente, conseguiram recriar, no novo local, as manifestações culturais de que antes participavam.

Continuaram a praticar o samba nas festas religiosas residenciais que parte dos migrantes consegue, a custo, realizar na cidade, mantendo, assim, antigos costumes e devoções “da roça”. Ou então em algumas das festas “de cidade”, religiosas ou não, das quais já fazia parte ou onde sua inclusão é recente. Além das *festas*, o samba aparece ainda em eventos que podem ser caracterizados como pertencendo a um outro tipo. São os espetáculos promovidos por órgãos governamentais, ou entidades privadas, nos quais o *Samba-lenço de Mauá* e outros grupos de cultura popular são convidados a se apresentar.

¹⁰⁵ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Sacerdotes de viola*. Op. cit., p. 107.

Os efeitos das transformações sociais e culturais experimentadas pelos sambadores não se limitaram ao aparecimento de novos contextos nos quais a dança passou a se inserir, nem à novos contextos nos quais a dança passou a se inserir, nem à criação de certas dificuldades para sua realização, nos moldes a que eles estavam acostumados. Podem ser notados, também, na forma de aprendizado, procedimento imprescindível à existência e à continuidade do grupo e da dança, que se relaciona à integração dos jovens e crianças ao *Samba-lenço*.

Com base nas observações feitas no capítulo 2, pode-se dizer que o grupo, no que diz respeito à questão do aprendizado, foi constituído por pessoas que incorporavam duas *tradições*: uma que permitia, outra que proibia a participação de crianças nas festas religiosas. A opção pela atitude de não só permitir, mas até incentivar a participação das crianças nas festas, responde às novas circunstâncias no interior das quais o samba-lenço passou a ser produzido (a noção de produção, aqui, abrange desde o aprendizado até a recepção da dança).

Na nova situação, diminuíram as oportunidades de convivência e, mais ainda, a possibilidade de definir os momentos, a duração e as condições nas quais essa convivência se dá. As ocasiões nas quais se pode aprender e participar do samba-lenço ficaram reduzidas unicamente às poucas festas religiosas, particularmente as de âmbito familiar, já que nas demais o número de participantes é limitado e, além disso, o receio de uma má apresentação faz com que sejam selecionados os que já sabem dançar bem – os que são considerados os melhores.

O aprendizado das modas e de sua história também fica restrito àqueles momentos e a algumas poucas situações mais. Neste contexto, proibir que as crianças participassem dessas festas seria, na prática, impedi-las totalmente de aprender a manifestação.

3.3. *Eventos e contextos da cultura popular*

Seria apressado, com base nas dificuldades enfrentadas para a realização das festas populares, acima indicadas, chegar à conclusão de que “o folclore agoniza”. As observações feitas, desde 1974, de práticas culturais populares, juntamente com a leitura de obras a respeito do tema, colocam em dúvida este lugar comum. Levam, logo de início, à constatação daquilo que se pode considerar um segundo lugar comum na bibliografia, embora opondo-se à idéia contida no primeiro: sua enorme variedade.

Além da diversidade de danças (para ficarmos apenas nestas manifestações), deve-se atentar para as diferenças entre danças de igual denominação, realizadas em locais diferentes e até por grupos diversos de uma mesma localidade. Modificam-se, de um lugar para outro, os instrumentos, a indumentária, os cantos, os entrecos. Samba(s), congadas, moçambique, bumba-meu-boi, são apenas alguns dos muitos exemplos possíveis.

O mesmo grupo, em diferentes ocasiões, podem mudar o canto e a dança. As possibilidades de variação serão maiores, naturalmente, quando não houver uma seqüência pré-determinada de segmentos, alcançando o máximo em danças nas quais os cantos e a coreografia são improvisados, como é o caso do samba-lenço.

Em várias danças religiosas, há um núcleo básico, formado por um ou mais conjuntos bem definidos de cantos e evoluções coreográficas, cuja realização é tida como obrigatória. Os membros dos moçambiques de Mogi das Cruzes diziam ser necessário fazer sempre a “dança completa”, isto é, completar esta seqüência sem interrupção. Quando esta regra existe, é muito difícil para os grupos deixarem de obedecê-la, pois é entendida como preceito religioso – sem que a dança esteja “completa”, a obrigação do devoto para com o santo não estará cumprida a contento.

A existência destas seqüências, no entanto, não impede necessariamente as modificações, que muitas vezes chegam a aumentar ou diminuir o tempo de duração da

dança. No caso da dança de São Gonçalo de Mogi das Cruzes, por exemplo, o tempo utilizado para a dança sofria variações de mais de uma hora, de uma festa para outra. O grupo efetuava essa redução sem deixar de realizar qualquer dos quatro segmentos que constituíam a dança e, em cada um deles, as partes que seus integrantes consideravam fundamentais.

Também diversas são as atividades no interior das quais se encontram as danças e outras manifestações culturais populares. Muitas delas têm em comum o caráter de festas religiosas, ligadas (como as próprias danças) à tradição católica. São realizadas em celebração a datas do calendário litúrgico (festas do Divino, festas juninas), ou em pagamento de promessas, não necessariamente nos dias consagrados pelo calendário aos santos homenageados (danças de São Gonçalo, por exemplo).

Em todas estas festas, o clima festivo advém, principalmente, da inclusão das danças. Estas não retiram o caráter, religioso das comemorações, pois são, geralmente, também religiosas. Quando não o são, o contexto no qual se inserem acaba por redefinir seu sentido – ali, elas têm por finalidade louvar o santo festejado.

O aspecto comum, porém, não deve fazer perder de vista diferenças importantes. Elas dizem respeito às questões de organização e, principalmente, aos níveis de envolvimento e controle dos produtores de cultura popular, ou de outras pessoas pertencentes aos grupos sociais de que estes produtores fazem parte, sobre estas festas e sobre as atividades que as integram.

A dança de São Gonçalo aparece no interior de uma festa, que geralmente não recebe denominação própria – a designação “dança de São Gonçalo” é estendida a todo o evento, de modo a fundir festa e dança em um só nome. A festa é realizada em residências urbanas e rurais, por quem a prometeu ao santo ou, caso tenha morrido sem cumprir a promessa, por alguém que assume esta responsabilidade. Não tem data prefixada; pode ocorrer e, qualquer dia do ano. Quando a promessa prevê mais de uma dança de São Gonçalo, normalmente sua realização se dá, em anos consecutivos, no mesmo dia.

Além do número de vezes em que o devoto deverá realizar a dança (e a festa), a promessa estabelece outras condições, tais como o oferecimento de refeições aos convidados (servi-las aos dançadores é quase obrigatório), a inclusão de outras danças (moçambique, por exemplo) etc. Indispensável é que se faça a dança de São Gonçalo, a cargo de um grupo especializado, precedida de um terço, rezado por pessoas do mesmo grupo ou por outros especialistas. Também é costume – praticamente, outra obrigação – servir café a todos os presentes, de preferência acompanhado de pão ou bolo.

Em muitas das festas que vimos em Mogi das Cruzes e redondezas, nas quais o grupo do mestre José Tavares encarregava-se da dança, a exigência de servir café representava um forte sacrifício para os festeiros, dada as precárias condições de vida em que se encontravam. Em todas as festas em que aquele grupo realize a dança, mais três condições são imprescindíveis para que “a promessa fique cumprida”: evitar brigas e discussões, não servir bebidas e não impedir a entrada (nem a participação na dança, desde que suas normas fossem respeitadas), de qualquer pessoa, mesmo que totalmente desconhecida do festeiro.

A hospitalidade não é exclusiva da dança de São Gonçalo, mas característica das festas religiosas populares em geral; apenas, no caso daquela dança, assume o caráter de preceito religioso a ser rigorosamente seguido. Esta exigência torna a festa aberta a quem queira comparecer, fazendo com que seja, em certo sentido, pública. Sua organização e realização, entretanto, envolvem basicamente o responsável pelo pagamento da promessa, seus familiares, amigos, vizinhos e o grupo de dança, ou grupos, quando outra dança, além da de São Gonçalo, é incluída.

Trata-se, assim, de acontecimento de cunho essencialmente familiar, do mesmo modo que as festas promovidas por membros do *Samba-lenço de Mauá*. Algumas danças de São Gonçalo, bem como outras festas religiosas de iniciativa particular (entre elas, algumas das realizadas pelos participantes do *Samba-lenço*), incluem uma procissão ou algum outro tipo de cortejo em vias públicas. Nem por isso, deixam de se caracterizar como familiares.

A folia e a festa de Reis fornecem um exemplo de cortejo e, ao mesmo tempo, de evento que ultrapassa o âmbito familiar. Durante o período que vai da noite de 24, ou 31 de dezembro, até 6 de janeiro, ou até o fim de semana mais próximo deste dia, a folia visita várias casas, cumprindo um trajeto que, na cidade, pode atravessar mais de um bairro, terminando sempre na casa do festeiro. Lá, acontece a festa. Em 1980, um ano antes de dona Guilhermina ser festeira de Reis, a festa da qual participou a mesma folia, na vila Carolina, teve a colaboração de pessoas que, até então, não mantinham entre si qualquer relacionamento, às vezes sequer se conheciam. O vínculo entre elas foi estabelecido pelos foliões.

Ao serem convidados a entrar em qualquer casa, para ali realizar o devido ritual (que também varia conforme a folia), os foliões jamais se negam a fazê-lo. Conhecem, dessa forma, ex-foliões, ex-festeiros e simples devotos, dentre os quais estão pessoas que poderão, futuramente, vir a ser festeiros. Parte dessa gente se dispõe a participar do trabalho necessário à realização da festa. Além do festeiro do ano, que – como é óbvio – arca com a maior parte do trabalho e dos gastos, o festeiro escolhido pela folia para o ano seguinte também contribui, obrigatoriamente, levando consigo outros colaboradores.

Como a dança de São Gonçalo, a festa de Reis propriamente dita se realiza no interior de um espaço residencial. Sua preparação, entretanto, reúne pessoas que, anteriormente, não atinham relação com a família. Por isto não só a folia, em virtude de sua forma de atuação (cortejo pelas ruas), mas também a própria festa de Reis, extrapolam as relações estritamente familiares e de amizade. Apesar de realizada por iniciativa particular, não se restringem ao âmbito residencial, assumindo um caráter público ainda mais pronunciado que as festas anteriormente citadas.

As folias, mais que as festas de Reis, têm um âmbito mais largo, que aumenta à medida que cresce a extensão de seu trajeto. As folias circulam em espaços que podem abranger desde algumas ruas de um bairro periférico até um bem mais amplo “território camponês de sitiantes e meeiros.”¹⁰⁶ A folia na qual saía dona Guilhermina, por exemplo, deslocava-se de caminhão, o que lhe permitia fazer um trajeto bastante longo. Conseqüentemente, a folia pode envolver, em suas andanças, desde os moradores de algumas ruas até um contingente bem maior – e mais espalhado geograficamente – de pessoas.

Há ainda as festas religiosas populares que não se realizam no interior de residências. Elas não apenas envolvem, mas são realizadas pelo conjunto de moradores de pequenas localidades. Este é o caso das festas de *Santa Cruz* e de *Santa Cruzinha* da Aldeia de Carapicuíba, na Grande São Paulo.

A *Festa de Santa Cruz* dura de 24 de abril a 4 de maio, tendo como ponto alto os dias 3 – consagrado à Santa Cruz – e 4 – último dia da festa. A de *Santa Cruzinha* acontece no sábado mais próximo ao dia 13 de setembro. Ambas ocupam o mesmo espaço: o pequeno largo da Aldeia, um quadrado delimitado por vinte casas (das quais duas estavam ruínas em 1973) e pela igreja.

Os instrumentistas, os outros devotos e os turistas (quem quiser pode participar) cantam e dançam a noite toda – na *Festa de Santa Cruz*, por três noites. A dança ocorre em frente à Igreja e ao Cruzeiro e, em seguida, em frente a cada cruz que tenha sido colocada à

¹⁰⁶ Idem. Op. cit., p. 33.

porta de uma casa e iluminada por velas. Cada festa tem seu festeiro, que assume o cargo por um ano. Participam ativamente das festas, entretanto, todos os antigos moradores da Aldeia e muitos dos que de lá mudaram, mas não deixam de comparecer às festividades¹⁰⁷.

As festas são realizadas em espaço aberto e público; incluem a missa e a procissão, conduzidas pelo vigário-geral de Carapicuíba; além disso, os moradores e pessoas de fora da Aldeia montam barracas para a venda de comidas e bebidas. São, portanto, festas *públicas*, aproximando-se das festas “de cidade” que serão vistas a seguir, mas têm uma abrangência bem menor.

Não obstante a oficialização da *Festa de Santa Cruz* em 1972, pela prefeitura municipal, tanto esta quanto a de *Santa Cruzinha* são realizadas basicamente por um grupo de vizinhos, aos quais se juntam ex-vizinhos e seus parentes que mantêm os laços com a comunidade local. Nem o vigário, nem as autoridades civis, pelo menos até 1976, exerciam qualquer controle sobre a programação, inclusive a parte religiosa, executando-as a missa e a procissão. São, em síntese, festas de *vizinhança*, organizadas por uma pequena comunidade, dividindo-se as diversas atividades necessárias a sua realização entre os que dela fazem parte.

Em 1964, os dias 16 e 17 de maio, sábado e domingo, foram os mais importantes da *Festa do Divino Espírito Santo* de Piracicaba – eram os dois últimos dias da festa. Nas mesmas datas, os jornais da cidade publicavam as pastorais do bispo diocesano, que retiravam dos leigos o controle da organização da festa e a restringiam ao âmbito da Igreja. O bispo proibiu ainda a circulação das bandeiras do Divino e a distribuição de carne durante a festa. No ano anterior, por iniciativa daquela autoridade religiosa, o gado doado pelos fiéis para o leilão tinha sido destinado a instituições de caridade; em 1964, foi entregue ao Seminário Diocesano.

Já no ano seguinte, quando a festa caiu no dia 05 de junho, foi designado festeiro o vigário da catedral, embora houvesse casais dispostos a assumir o encargo. Poucas pessoas ajudaram a realizar a festa. De 1966 a 1970, novamente organizada por leigos – os membros da Irmandade do Divino Espírito Santo, que fora registrada como pessoa jurídica. A partir de 1972, os festeiros passaram a ser escolhidos entre os moradores do bairro do Porto, área pobre, situada junto ao rio Piracicaba. Ao mesmo tempo, a festa desligava-se completamente da hierarquia da Igreja Católica – até o padre, antes responsável pela missa e presente à procissão, foi substituído por um capelão-leigo.

Esta situação perdurava em 1976. As ruas pelas quais passava a procissão, no bairro do Porto, eram menos importantes que aquelas onde a procissão ocorrera no passado: até a década de 60, a procissão saía do largo da Matriz, atravessando o centro da cidade para ir até o rio. A mudança de percurso da procissão, com sua transferência para um espaço menos central, foi acompanhada pela diminuição do grau de prestígio social das pessoas que assumiam o papel de festeiro; esta idéia estava presente em textos dos jornais locais e nos comentários de alguns dos presentes à festa de 1976. O festeiro, naquele ano, era um rapaz de classe média, filho de moradores do bairro do Porto e residente, com sua mulher, na Vila Madalena, na capital do Estado – o casal ficou em Piracicaba durante os festejos.

A festa circunscreveu-se, em 1976 como em anos anteriores, ao rio Piracicaba e a algumas ruas próximas, no bairro do Porto. Sábado à tarde, houve a procissão, até o ancoradouro de onde sairia a canoa com os Irmãos e os foliões do Divino, acompanhada por outra canoa com o fogueteiro e outros fiéis. Após a saída das canoas, a procissão

¹⁰⁷ A descrição baseia-se em observação direta feita em 1976 e nos seguintes estudos: ESCALANTE, Eduardo A. *A festa de Santa Cruz da Aldeia de Carapicuíba no Estado de São Paulo*. Rio de Janeiro: MEC/ SEC/ FUNARTE/ INF; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1981, esp. p. 38, p. 59 e p. 112; BRANDÃO, C. R. A dança de Santa Cruzinha na Aldeia de Carapicuíba. In: *Sacerdotes de viola*. Op. cit., p. 130-140, esp. p. 131-34.

voltou até o ponto onde estava ancorado o batelão, próximo ao largo dos Pescadores, centro da festa. O local estava apinhado de fiéis e curiosos, com grande afluxo de turistas. O batelão saiu para encontrar-se com a canoa dos foliões – o Encontro das Bandeiras. Quando os barcos voltaram juntos ao porto, fez-se o levantamento do mastro, seguido do terço.

As cerimônias foram todas realizadas por moradores do lugar, por foliões do divino e fiéis vindo de cidades vizinhas, principalmente de Anhembi. Nhô Venâncio, mestre da folia do divino de Anhembi e capelão-leigo de Piracicaba, substituiu o padre, desde 1972, na direção das cerimônias religiosas. Também em 1976 foi o responsável pelo terço, bastante longo (mais de uma hora de duração), rezado ao ar livre. Os devotos do Divino, assim, conduziram toda a festa, do terço à quermesse e ao leilão, passando pela dança – o batuque – que teve lugar na noite de sábado.

Isto não significa que a participação oficial estivesse totalmente excluída. O Departamento de Turismo forneceu auxílio à festa, sob a forma de verbas – insuficientes, como seria de se esperar – para cobrir parte dos gastos. O apoio se explica pelo interesse turístico despertado pela festa, especialmente pelo encontro de barcos no meio do rio. Não se percebia a imposição ou o direcionamento das atividades já mencionados da festa, por parte daquele órgão municipal. Ao que parecia, elas se desenvolviam de acordo com a experiência, já bastante antiga, dos devotos do Divino que as promoviam.

Não se pode esquecer, porém, que o auxílio oficial representava, no mínimo, uma contrapartida institucional à proibição dos festejos pela Igreja Católica. Em outras palavras, este apoio, não só financeiro, mas também político-administrativo, tinha certa importância para a sustentação da festa, uma vez que esta era *pública*. Ocupando um espaço público, e bastante extenso, dependia da permissão das autoridades municipais para ser realizada.

Cabe registrar, por outro lado, que o Encontro das Bandeiras teve seu horário modificado. Foi antecipado, para facilitar à Rede Globo de Televisão a gravação do evento – provavelmente, pela programação normal, ocorreria já no fim da tarde. Se não existiu, aí, a interferência do Departamento de Turismo, existiu, de qualquer modo, uma concessão aos interesses ligados ao turismo: a televisão representa um poderoso meio de divulgação. Pode-se lembrar também a influência dos meios de comunicação sobre a população; a festa e, por extensão, a cidade seriam prestigiadas pela veiculação de suas imagens através daquela rede de televisão.

Além dos eventos já referidos, a festa contou ainda com a “Noitada do Folclore”, com início marcado para as 20 horas do sábado, no Largo dos Pescadores. No mesmo dia, no *Clube de Regatas de Piracicaba*, às 22 horas, seria realizado o Cururu (desafio de “canturiões”). No domingo, houve a “Tarde do Folclore”. Encerrado o Cururu, por volta da meia-noite de sábado, os que saíam do local se deparavam com o batuque, ou tambu, que já há algum tempo estava sendo dançado ao ar livre, no largo, bem próximo ao clube. O batuque não aparecia no programa oficial. Talvez a dança estivesse prevista para a “Noitada do folclore”, era indicada na programação sem a discriminação das danças que a constituiriam¹⁰⁸.

Também a Festa do Divino Espírito Santo de Mogi das Cruzes (SP) chegou a ser suspensa, por ordem do bispo local. Alguns moradores da cidade que acompanhavam a festa há muito tempo davam essa informação, sem, no entanto, precisar a época da suspensão. A mesma informação – também imprecisa – aparece em notícias de jornais de Mogi das Cruzes e da capital.

¹⁰⁸ As informações foram obtidas através da observação da festa de 1976, no texto do programa oficial e em artigos de jornais locais. Cf. *Jornal de Piracicaba*, 18 jul. 1976, p. 1 e JP Especial Documento. Op. cit.; *O Diário*, Piracicaba, 18 jul. 1976, p. 1.; Programa oficial da **Festa do Divino**, com a de Piracicaba (incluindo pessoas que exercem atividades fundamentais nas duas festas), ver PAULA, Zuleika de. *Festa de Anhembi: encontro e amortlhados*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia/ Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

O pequeno estudo de Alfredo Morlini – vigário da catedral, onde ocorre a parte religiosa oficial da festa – e Alice Kato, apesar de conter uma “Interpretação histórica e documentação”, não faz qualquer referência à suspensão. A relação de festeiros, que poderia fornecer alguma pista para o período de suspensão da festa, abrange apenas os anos de 1958 a 1973, embora a festa seja bem mais antiga. De qualquer modo, é possível afirmar que a hierarquia eclesiástica não só voltou a aceitar a participação popular na festa, mas, no início da década de 70, passou a prestigiá-la como manifestação “folclórica” e “tradicional” de fé¹⁰⁹.

A Festa é realizada anualmente, durante onze dias, encerrando-se no domingo de Pentecostes. Seu ponto alto se dá nos dois últimos dias, quando se espalha pelo centro da cidade, com procissões que incluem grupos de dança e confrarias religiosas, passando por várias ruas, além de danças em praças e outros espaços públicos. A festa envolve, virtualmente, toda a população, que assiste ou participa das diversas atividades que a compõem. Apresentam-se grupos de dança do município e de outros locais; algumas vezes, são convidados também cantores e grupos artísticos profissionais, em cujos trabalhos há o aproveitamento do folclore.

A Igreja Católica e a prefeitura local têm presença marcante. No âmbito de suas respectivas atribuições, autorizam, organizam e controlam a festa, determinando locais e horários das várias atividades. O vigário da catedral autoriza a festa e aprova os festeiros (sempre um casal). Estes, por sua vez, são formalmente responsáveis pela formulação do programa da festa, a ser também aprovado pelo vigário.

O critério básico para a escolha dos festeiros é a capacidade de angariar fundos para a realização da festa. Tal capacidade depende de sua posição social e das relações pessoais que mantêm com membros das famílias de maior projeção social e mais bem situadas economicamente, o que exclui a parte mais pobre da população. O estudo acima citado deixa bastante claro que o casal deve ser “bem colocado e bem relacionado socialmente”¹¹⁰.

A elaboração do programa é, em grande parte, uma formalidade, pois determinados componentes da festa são constantes, pode-se dizer obrigatórios, em todos os programas. Estão entre eles a presença dos diversos grupos de dança da cidade em certos cortejos e a liberdade de dançarem em espaços abertos, sem interferências “de cima” – os horários, o tempo de duração e a forma de dançar são decididos pelos próprios grupos.

Ao dançarem em espaços públicos, os grupos obedecem a certas condições, mas que são estabelecidas sem a ingerência das autoridades. Respeitam, por exemplo, as atividades que consideram – como a maioria dos assistentes – fundamentais (as procissões, por exemplo), incorporando-se a elas ou se abstendo de dançar enquanto ocorrem. Preocupam-se, além disso, em guardar distância de outros grupos que estejam atuando, de modo a evitar que se misturem os sons dos cantos e dos instrumentos de percussão dos diferentes grupos, o que perturbaria os dançadores, comprometendo seu desempenho. Já foi mencionada, acima, a exigência, em certos casos, de realizar a “dança completa”.

¹⁰⁹ Cf. MORLINI, Alfredo e KATO, Alice. *A Festa do Divino em Mogi das Cruzes*. Mogi das Cruzes, Centro mogiano de pesquisa, 1973, Interpretação histórica e documentação, p. 9-19. Noticiando a **Festa do Divino** de Mogi das Cruzes em 1972, um jornal da capital informa que “ela deixou de se realizar por alguns anos.” A reportagem refere-se ao “declínio” da festa após 1945, mas não dá maiores indicações quanto à data de sua suspensão (OUTUSKA, Lenita. A divina festa do folclore. *Última Hora*. São Paulo: 14 maio 1972, p. 10). Em notícia mais reduzida, mas contendo, basicamente, os mesmos dados, um jornal de Mogi das Cruzes também afirma que a festa foi suspensa após 1945. (HOJE Mogi estará revivendo uma bela tradição folclórica. *Diário de Mogi*. Mogi das Cruzes, 20 maio 1972, p. 10).

¹¹⁰ Idem. Op. cit., p. 11. Este critério não é observado apenas em Mogi das Cruzes, mas em várias **Festas do Divino**, como a de Piracicaba. Em Pirenópolis (GO), onde o festeiro era escolhido através de sorteio entre os candidatos, existia quem defendesse a escolha pelo padre, que seria “mais racional”, evitando que, como havia acontecido algumas vezes, fossem sorteadas para a função pessoas sem posses.

Em algumas das *Festas do Divino* de Mogi das Cruzes, outra forma de apresentação foi acrescentada à anterior. Os grupos dançavam sobre um palanque, obedecendo a uma programação feita pelos organizadores, o que restringia o tempo de que dispunham. Aqueles que tinham como preceito a “dança completa” esgotavam seu tempo de apresentação sem conseguir realizá-la. Contornavam o problema continuando a dançar, depois que desciam do palco, até, cumprir a seqüência coreográfica inteira.

O vigário da catedral de Mogi das Cruzes é responsável pelas missas e procissões. Autorizando a festa, aceita sua parte “folclórica”, reforçando a necessidade de que a prefeitura municipal faça o mesmo, permitindo sua realização em espaços públicos e prestando outros tipos de colaboração (alterações no trânsito, por exemplo). Caso ocorresse o veto da autoridade religiosa, os órgãos governamentais poderiam autorizar e auxiliar ou não as manifestações religiosas populares. Em algumas cidades, o veto eclesiástico impôs a escolha entre o apoio à posição da Igreja e o aproveitamento do interesse turístico eventualmente despertado pelas manifestações.

O poder da Igreja e/ou do Estado, como se vê, são suficientes para, no limite, impedir a ocorrência de uma festa como a do Divino. Apesar disso, a importância da festa para a religiosidade popular resulta em pressões favoráveis a sua realização. Por outro lado, o valor que os devotos atribuem à manutenção de algumas das manifestações que a integram influi no sentido de garantir aos grupos de dança certa margem de liberdade, que lhes possibilita exercerem suas atividades em condições que o próprio desenvolvimento das práticas culturais populares, ao longo do tempo, veio a definir como as mais adequadas, ou como as mínimas aceitáveis.

De maneira simplista, apodariamos considerar as festas de Reis e de São Gonçalo, ao lado das realizadas pelos integrantes do *Samba-lenço de Mauá*, do ponto de vista da organização e controle, como festas familiares, as últimas mais restritas ao espaço residencial, a primeira extrapolando-o. As de *Santa Cruz* e *Santa Cruzinha* seriam festas de rua, de âmbito comunitário, envolvendo os moradores de um bairro. As do *Divino* de Piracicaba e Mogi das Cruzes seriam festas “de cidade”, a primeira mais próxima à festa comunitária e a segunda abrangendo um espaço físico e social mais amplo.

Não se pode esquecer, entretanto, o caráter, em certo sentido, *público* da dança de São Gonçalo, nem a quantidade de pessoas, de Piracicaba e de outras cidades, envolvidas na realização de atividades que fazem parte de sua *Festa do Divino*. Além disso, há outros possíveis graus de abrangência das festas, além daqueles aqui apontados.

Essa variação não se vincula, obrigatoriamente, com as entidades ou com os eventos religiosos que motivam a festa. A dança de Santa Cruz pode ser incluída em uma festa realizada em residência, por uma família, nos mesmos moldes da de São Gonçalo, como ocorria na zona rural de Mogi das Cruzes. Nesta mesma cidade, no bairro rural de Itapeti, na serra do mesmo nome, realiza-se a *Festa do Divino*, uma ou duas semanas antes da que ocorre na sede do município; esta festa, já em função de sua localização, tem dimensões bem mais reduzidas que as de Mogi das Cruzes e de Piracicaba. Muitos outros casos poderiam ser citados para ilustrar a variedade de situações¹¹¹.

A finalidade desta discussão não foi estabelecer uma tipologia, ou esgotar as possibilidades de abrangência das festas, ou mesmo descrever detalhadamente cada uma delas. O objetivo é bem mais restrito: destacar algumas diferenças e, ao mesmo tempo, certos pontos comuns àquelas festas e às atividades que as constituem. Esses aspectos

¹¹¹ Maria Isaura P. de Queiroz analisou a dança de São Gonçalo, que envolvia, em ocasiões diferentes, os dois principais grupos de habitantes de um povoado, enfatizando o contexto sociocultural (*Sociologia e folclore: a dança de São Gonçalo num povoado bahiano*. Salvador: Progresso/Fundação para o Desenvolvimento da Ciência na Bahia, 1958). Carlos Rodrigues Brandão (*Sacerdotes de viola*. Op. cit.) estudou diversas folias de Reis, rurais e urbanas, atuando junto a setores mais ou menos amplos, além de outras danças e festas populares.

comuns indicam que a organização, a realização e o controle sobre o desenvolvimento de muitas delas cabem, primordialmente a pessoas que fazem parte daqueles setores da população que podemos designar como populares.

Pertencem a estas camadas os grupos de dança, os festeiros, seus colaboradores e a maioria dos demais participantes, se não todos eles. Não há interferência direta – e sequer autorização – dos poderes públicos ou de entidades oficiais, em sua realização. Acrescente-se a isso o fato de que estas festas – e também a do Divino de Mogi das Cruzes, embora em menor grau que as demais – atendem a motivos, finalidades, preceitos religiosos, éticos e estéticos que integram a cultura popular e que definem o que se deve, se pode e não se pode fazer.

Tais festas, pelos motivos expostos, podem ser consideradas *populares*, no que diz respeito a sua *produção* – com mais razão as que não sofrem interferência institucional, mas também a *Festa do Divino* de Mogi das Cruzes, dada a influência exercida sobre ela pelos padrões de comportamento e de atuação advindos da religiosidade popular.

Há, entretanto, um outro tipo de contexto no qual as danças e outras manifestações culturais populares aparecem. Vimos, anteriormente, que o chefe do *Samba-lenço de Mauá*, João Rocha, em suas anotações, estabeleceu uma distinção entre o que denominou “*apresentações*” do grupo e sua participação em festas religiosas – no caso, de São Benedito (13 de maio) e do Divino Espírito Santo – promovidas pela Igreja Católica ou com sua anuência e colaboração. Cabe acrescentar que a relação elaborada pelo sambador não incluía as festas religiosas residenciais, restringindo-se às “de cidade”. A diferenciação se coloca, portanto, quando se trata de eventos *públicos*: de um lado, as festas religiosas, de outro, as ocasiões nas quais ocorrem as “*apresentações*”.

Estes eventos são promovidos por órgãos governamentais (o que é mais comum), ou por outras entidades, como o Serviço Social do comércio (SESC), em espaços abertos ou prédios cuja entrada é franqueada ao público. Sua estrutura os diferencia bastante, até em seus aspectos exteriores, das festas e demais atividades culturais populares que incluem danças, aproximando-os mais dos shows. Eles são estranhos à cultura popular e a seus produtores, em mais de um sentido.

A programação e o andamento das atividades estão a cargo das instituições promotoras, sem que os produtores de cultura popular tenham qualquer influência sobre esta organização. Os representantes da instituição delimitam os locais de apresentação (palanques, quadras de esporte, ruas ou praças etc.), definem os grupos a serem convidados e determinam as datas, os horários (o que implica em delimitar o tempo disponível) e a seqüência das atividades. O termo *mostra*, às vezes utilizado para denominá-los, define bem vários destes eventos, nos quais são apresentados apenas fragmentos das danças.

A cultura popular, aí, é vista de fora e de cima – algo a ser “apoiado” ou “promovido” – pelos organizadores. São estes que definem os objetivos e as regras a serem seguidas nos “espetáculos”. Assim, não é necessário que os objetivos, a forma de apresentação e a organização das atividades – tanto em seu conjunto, quanto cada uma em particular – guardem semelhanças mais fortes com os que se encontram na cultura popular. Em grande parte dos casos, na verdade, acabam sendo bastante diferentes.

Freqüentemente, a programação é mais adequada aos objetivos da promoção (e não raro dos organizadores) que às especificidades das danças e aos interesses de seus produtores. Os objetivos apresentados são a “preservação do folclore”, o entretenimento do público e, muitas vezes, o turismo, implicando em preocupações com o “retorno financeiro” – maneira eufemística de designar o lucro. Também não estão ausentes, em muitos destes shows, embora não sejam necessariamente explicitadas, as expectativas do

que podemos chamar de “retorno político”, por parte de políticos que dirigem ou têm conexões com os órgãos públicos que os promovem¹¹².

O desconhecimento ou a ausência de preocupação com aspectos que os dançadores julgam importantes agravam, muitas vezes, as conseqüências negativas desse tipo de promoção. Quando se trata, por exemplo, de danças longas, nas quais o encadeamento dos segmentos é fundamental, ou que têm um núcleo básico (a “dança completa”), a fragmentação pode prejudicar a compreensão de quem assiste, tornando-se irreconhecíveis, além de ter conseqüências sobre os próprios produtores, que se vêem forçados a desrespeitar suas próprias normas estéticas e/ou religiosas.

Mesmo que a seleção e a distribuição de tempo às manifestações culturais não implique em fragmentá-las, uma conseqüência, de qualquer maneira, é inevitável: sua descontextualização. A dança não fará mais parte de uma festa, realizada de acordo com determinado calendário, com finalidades religiosas e que congrega pessoas que se conhecem, têm relações e interesses comuns. Fará parte, antes, de um *espetáculo*, organizado sem a participação ou mesmo a influência de produtores de cultura popular, reunindo os grupos e os assistentes a partir de critérios definidos em função de outros objetivos e que obedece a outro tipo de calendário: o período em que mais ocorrem estas promoções é aquele próximo ao “dia do folclore” – 22 de agosto – ou à semana correspondente.

Quanto à reunião de grupos, não se pode esquecer que aparecem lado a lado, com muita freqüência, produtores populares de cultura (os “grupos folclóricos”) e os grupos que podem ser melhor designados como parafolclóricos. São os conjuntos de estudantes ou outros tipos de amadores, organizados por universidades, associações culturais, instituições de estudo ou defesa do folclore, que realizam danças consideradas folclóricas, no mais das vezes já desaparecidas, a não ser no âmbito dessas entidades voltadas à defesa e preservação das “tradições”.

Aliados do controle sobre a organização dos eventos e deslocados do contexto cultural a que estão habituados, os grupos de dança não dispõem de espaçoso (mesmo no sentido literal, de espaço físico) em que possam desenvolver suas danças com um mínimo de autonomia. Ficam restritos aos espaços que lhes foram *concedidos*, nos quais estão submetidos ao controle dos organizadores.

¹¹² Durante a **Semana do Folclore**, promovida na capital pela Secretaria de Estado da Cultura, foram distribuídos ao público presente ao Ibirapuera e ao Parque do Carmo, locais de apresentação de manifestações folclóricas, formulários do tipo cartão-resposta (para preencher, dobrar e enviar, sem necessidade de envelopes), para que as pessoas fizessem “Sugestão de nomes de amigos que apreciariam receber convites para ATIVIDADES CULTURAIS promovidas pela SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA.” Havia espaço para cinco nomes, com os respectivos endereços; no verso, a parte correspondente ao envelope, os dados do destinatário já estavam preenchidos: “Ao // Deputado Cunha Bueno // Secretário de Estado da Cultura” e o endereço da Secretaria. No ano seguinte, haveria eleições para os governos federais e para o legislativo estadual e federal. O *Anuário do Folclore*, distribuído em Olímpia durante o **18º Festival do Folclore**, em 1982, noticiou que José Sant’Anna, vereador de Olímpia, “apresentou à Câmara Municipal, o projeto de Decreto Legislativo concedendo ao **Dr. Cunha Bueno**, ex-Secretário de Estado da Cultura do Governo de São Paulo, o título de **Cidadão Honorário Olímpiense**. Após aprovação unânime pelo plenário, o projeto foi transformado no Decreto Legislativo 93/81, de 1º de julho de 1981.” Durante o mesmo Festival, foi feita a distribuição de “santinhos” com a foto de José Sant’Anna e, no verso, propaganda deste candidato a vereador e de candidatos a outros cargos, entre os quais Papa Júnior para senador e Reinaldo de Barros para governador, sem menção ao partido pelo qual concorriam (PDS). O prof. José Sant’Anna, diretor do *Anuário* e coordenador-geral do **18º Festival**, foi o organizador da 1ª edição do evento, em 1965. Foi também designado membro da Comissão de Folclore e Artesanato do Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas da Secretaria de Estado da Cultura (Coordenadoria de Atividades Culturais/ Departamento de Artes e Ciências Humanas) para o período 1980-82 e, como vice-presidente, para o período 1982-84; ambas as designações foram feitas pelo Secretário da Cultura, deputado Cunha Bueno. Cf. *Anuário do Folclore*. Olímpia: Museu de História e Folclore “D. Maria Olímpia”/ Comissão de Folclore (Conselho Municipal de Cultura), 9 (10-12), 22 ago. 1982, Noticiário, n. p.

Resta, ainda, dizer algo sobre os *espectadores*. A organização destes espetáculos reserva, para o público visado – os turistas, a “massa” ou (o que é mais raro) a “platéia seleta” – um papel meramente passivo. Sua “participação” restringe-se a assistir e gostar ou não do que lhes é oferecido como forma de diversão, do mesmo modo que, aos grupos folclóricos, cabe aceitar ou recusar o convite para a apresentação. São, em resumo, apenas espectadores, não exercendo qualquer influência direta sobre a programação dos eventos. Estes têm, entre suas finalidades, a de agradar ao público, mas a definição sobre o que deve satisfazê-los lhe escapa, sendo feita de antemão pelos promotores.

Nas festas populares, o “público”, se é que se pode defini-lo assim, tem uma participação bem mais ativa, atuando na organização e na realização de atividades necessárias à existência das festas. Chega mesmo a dançar, nos casos em que não é proibida a inclusão, na dança, de pessoas estranhas ao grupo. Em muitos casos, também participa das danças (há algumas delas em que é vedada a presença de pessoas não pertencentes ao grupo de dança). A maioria deste público, mesmo quando se limita a assistir aquele acontecimento, definidas a partir de uma situação social e de uma cultura comuns às dos promotores e demais pessoas e grupos que realizam diretamente as atividades da festa.

Há, portanto, motivos de sobra para a anotação “apresentação”, feita por João Rocha ao relacionar a presença do *Samba-lenço de Mauá* em eventos deste tipo. Com efeito, não podem ser confundidos com as festas religiosas “de cidade”, nas quais a realização das danças se faz sob a influência de preceitos éticos e estéticos sancionados pela cultura e, em particular, pela religiosidade popular. Mais razões ainda há para distingui-las das festas feitas em residências urbanas e rurais, organizadas pelos próprios grupos de dança ou por pessoas que têm a mesma situação social e cultural de seus membros.

Em síntese, não se pode definir como *populares*, no que diz respeito à produção – e, especialmente, à organização – os espetáculos promovidos por órgãos do Estado e outras entidades, nos quais ocorrem *apresentações* de danças populares. Voltando ao caso particular do *Samba-lenço de Mauá*, podemos dizer que, nas festas religiosas (residenciais ou não), o samba é *parte da devoção*, uma das formas de louvar o santo que está sendo festejado. O grupo *participa* da comemoração religiosa.

Nos demais eventos, a dança assume o caráter de *show* (ou “apresentação”), de manifestação “*folclórica*” a ser mostrada aos espectadores. Não se pode esquecer, porém, que, do ponto de vista dos dançadores, o samba não deixa, também aí, de ser uma devoção, mantendo sua religiosidade.

No que diz respeito à participação dos produtores de cultura popular (indivíduos e grupos) nos diversos contextos, é possível encontrar as mais diferentes situações. Há desde os que participam de um só tipo de evento (às vezes, apenas de uma ou duas festas, como é o caso dos instrumentistas e cantores da *Santa Cruz* e da *Santa Cruzinha* de Carapicuíba) até os que aparecem em festas religiosas de diferentes graus de abrangência (das residenciais às “de cidade”) e em espetáculos promovidos por entidades públicas ou privadas. Há produtores, ainda, que só se apresentam em eventos institucionais. Sem contar os artistas e grupos que fazem aproveitamento do folclore, ou os parafolclóricos.

Quando um mesmo grupo de dança atua em diferentes contextos, não apenas o caráter e o nível de sua participação se modificam de uma para outra situação. Variam, também, o tipo e a intensidade das influências que recebe e suas conseqüências – mais ou menos profundas e duradouras – sobre a organização do grupo e sobre a dança enquanto produto, ou seja, sobre os versos, a música e a coreografia.

Essas influências podem ser mais ou menos profundas e duradouras; seu alcance e seus limites dependem de vários fatores, destacando-se as especificidades de cada dança, as características da organização de cada grupo e a maior ou menor importância que o grupo confere a cada um dos eventos em que se apresenta. Essa importância, por sua vez, vincula-se à amplitude de oportunidades de atuação e às formas de participação do grupo

nos diversos eventos. A combinação entre estes fatores fará com que um ou mais contextos sejam tomados como parâmetros para a atuação de determinado grupo de dança.

Um exemplo permitirá tornar mais clara esta questão: a observância da “dança completa” depende de que os produtores disponham de um mínimo de autonomia. Mesmo que haja limitações de tempo e de espaço, estas não podem chegar ao ponto de impedir a execução da seqüência coreográfica prescrita pelas normas que o grupo de dança considera obrigatórias. Na ausência de festas que garantam esta autonomia, há uma tendência à fragmentação da dança, ocorrendo, no limite, a substituição da dança propriamente dita (na íntegra ou, pelo menos, em sua configuração básica – a “dança completa”) pelos fragmentos que são apresentados nos *shows*.

Este não é, naturalmente, o único exemplo possível. Como são múltiplas e variadas as características das danças populares, são inúmeras as circunstâncias que podem limitar a atuação dos dançadores e, em muitos casos, reduzir e empobrecer essas manifestações.

O *Samba-lenço de Mauá* está entre os grupos que aparecem em diferentes eventos. Promoveu festas residenciais, participou de festas religiosas “de cidade” e fez apresentações em vários eventos patrocinados por instituições governamentais ou privadas. A diversidade dos contextos em que o grupo atua desmente as palavras do apresentador oficial do desfile do *Festival do Folclore* de Olímpia. Provavelmente inspirado pelos organizadores do espetáculo, o locutor dizia, com alguma ênfase, que o grupo estaria “vivendo do incentivo, vivendo dos festivais de Olímpia”.

Mesmo quando participa de eventos deste tipo, o *Samba-lenço* consegue, apesar das limitações já apoiadas, manter certas características de suas práticas culturais. Isto significa que o grupo, além de não depender das exibições públicas, também não realiza sua manifestação em função delas; pelo contrário, conserva um certo grau de autonomia em relação às instituições que as promovem.

Esta autonomia é exercida de vários modos e em diferentes âmbitos: na organização de suas próprias festas, na preservação de sua religiosidade, na resistência a decisões a respeito da dança, tomadas por pessoas não pertencentes ao grupo. Vejamos, mais detalhadamente, como isto se dá.

3.4. *A luta pela autonomia*

A questão da autonomia das manifestações culturais populares, em relação às instituições que lhes dão algum tipo de auxílio, só pode ser colocada em termos de enfrentamento. A manutenção de formas de organização autônomas e de práticas determinadas pelos parâmetros próprios da cultura popular só é possível enquanto oposição à tendência, por parte das entidades que fornecem a ajuda, a submeter esta produção a moldes mais compatíveis com a atuação institucional.

Aparecem, a seguir, dois exemplos deste enfrentamento; eles envolvem aspectos diferentes e assumem, também, modos diferentes de se expressar e de se resolver. Ambos estão vinculados às relações que se estabelecem entre os produtores de cultura popular, de um lado e, de outro, a Secretaria de Estado da Cultura e os organizadores do *Festival do Folclore* de Olímpia.

Além de realizar diretamente alguns eventos, a Secretaria da Cultura apóia outros, promovidos por prefeituras municipais e outras entidades, a exemplo do *Festival do Folclore*. Tanto em um caso, como em outro, a Secretaria presta um auxílio financeiro, arcando com as despesas de locomoção dos grupos convidados e com o pagamento de um cachê sua apresentação.

O cachê é pago diretamente aos produtores culturais que participarão do espetáculo, depois de solicitado por eles e aprovado pela Comissão de Folclore,

constituída, no período desta pesquisa, por sete membros, nomeados pelo Secretário. Um funcionário do órgão informou que os pedidos deviam ser protocolados na portaria do órgão, acompanhados de um “dossiê” (termo usado por ela). O dossiê deveria conter os locais anteriores de apresentação e pelo menos três notícias de jornal referentes às atividades culturais do solicitante (que poderia ser um indivíduo ou um grupo).

Além do “dossiê”, exigia-se, de quem receberia o pagamento, cópia xerox da carteira de identidade e do cartão do CPF e, em se tratando de um grupo, uma procuração dos integrantes, delegando a alguém (geralmente, o “chefe” ou “mestre”) o poder de atuar como seu representante e assinar recibos em seu nome. Na falta de uma procuração, registrada em cartório, a Comissão poderia aceitar uma declaração conjunta particular.

Outra exigência, apontada por João Rocha, chefe do *Samba-lenço*, e por outros membros do grupo, era a de apresentação de comprovante de cadastro no órgão responsável pela previdência social como artista autônomo ou como pessoa jurídica. João Rocha, depois de buscar informações em vários locais, sem resultados, desistiu de obter o registro. Substituiu-o por uma declaração do Tribunal Regional Eleitoral, de que tinha sido funcionário daquele órgão até o momento de sua aposentadoria. O documento exigido pela Secretaria da Cultura destina-se, vê-se logo, a artistas profissionais, ou a seus empresários.

A Comissão de Folclore, no entanto, tinha certa flexibilidade, dispensando os grupos populares, às vezes, de cumprir algumas dessas condições. Felizmente. A primeira delas cria a figura do procurador, nomeado por um conjunto de pessoas físicas, mesmo que não seja através de documento público subscrito em cartório. A segunda impõe ao grupo a organização como pessoa jurídica, sob a forma de empresa (quem sabe uma empresa de diversões?), ou assumindo outro tipo de estrutura, passível de ser devidamente registrada – talvez a de “grêmio recreativo”, como ocorre com as escolas de samba. A outra saída seria a vinculação a um empresário, que poderia ser ou não um integrante do grupo.

Tais entraves burocráticos implicam dificuldades evidentes para os que não são artistas profissionais e, particularmente, para aqueles que as idéias mais correntes definem como os responsáveis privilegiados pelo folclore: pessoas pobres, sem acesso à educação formal, analfabetos ou semi-iletrados. Caso estes obstáculos venham a ser superados, cumprindo-se as exigências, ocorrerá a perda do caráter informal da organização do grupo, transformado, no limite, em pessoa jurídica, com todos os efeitos desta situação – bem distante, diga-se de passagem, do ideal de grupo folclórico partilhado por folcloristas e outros interessados e expresso pelos que se propõem a incentivar o folclore.

Outro aspecto abordado nas entrevistas com participantes do grupo foi a “padronização dos uniformes”, como a denominou João Rocha. O *Samba-lenço de Mauá*, como muitos grupos de cultura popular, costuma se apresentar uniformizado. Seus integrantes usam, especialmente em apresentações públicas, trajes confeccionados em tecidos de padrão e cor semelhantes, utilizados também para recobrir o chapéu. O *Samba-lenço*, porém, tem outra característica, esta bem menos comum nos demais grupos: o uso de uniformes *diferentes* a cada apresentação. Mesmo quando aparece duas vezes na mesma festividade, como aconteceu no *Festival do Folclore* de Olímpia (sábado à noite e domingo à tarde), o grupo varia seu uniforme, mudando as vestimentas para a segunda exibição.

Há alguns anos, no *Festival do Folclore*, o grupo compareceu no domingo com uniforme diferente daquele que usara na véspera. No mesmo dia, uma representante da secretaria estadual de cultura e outra pessoa, ligada à prefeitura municipal (os dançadores não identificaram claramente nenhuma das duas pessoas), disseram aos integrantes do grupo que este deveria passar a empregar apenas *duas cores* – o branco e o vermelho – nos trajes usados em suas futuras aparições públicas. Essas tinham sido as cores das roupas vestidas pelo grupo no domingo, mas não as do sábado.

O argumento, com o qual se pretendeu justificar a imposição das cores ao grupo, foi o de que a variação podia impedir o reconhecimento do grupo, principalmente por representantes de entidades oficiais que financiavam sua apresentação, encarregados de verificar sua efetiva presença no evento. O argumento é bastante frágil. Os grupos que se exibem em eventos deste tipo são, geralmente, devidamente identificados pelo apresentador antes de se exibirem.

No caso específico do *Festival do Folclore*, o *Samba-lenço* costuma dançar no palanque, na noite de sábado e desfilar na avenida, domingo à tarde. A identificação do grupo precede ambas as apresentações e, mais importante, como repete várias vezes o locutor oficial, não existe outro grupo conhecido que realize a mesma dança. O raciocínio desenvolvido pelos agentes dos dois órgãos públicos, portanto, põe em dúvida o conhecimento da cultura popular por parte daqueles que recebem dos órgãos públicos a incumbência de fiscalizar a apresentação de manifestações que estes órgãos financiaram.

O *Samba-lenço* acatou a determinação, mas, para satisfazer suas próprias exigências, obteve as mais variadas combinações possíveis das duas cores. Nas festas religiosas residenciais do grupo, isto se tornava patente. Como os dançadores usavam trajes pertencentes a antigos uniformes, sem a preocupação de que fossem iguais aos dos demais sambadores, havia nestas festas roupas de diversos padrões e cores.

Alguns conjuntos – os mais antigos – eram confeccionados em “chita”, isto é, tecidos estampados com flores de diferentes tipos e tamanhos. Os mais novos combinavam o vermelho e o branco: saias brancas com blusas vermelhas, ou vice-versa, saias e blusas em xadrez, ou com bolas vermelhas e brancas, com desenhos bastante variados; uma das peças em xadrez ou bolas e outra lisa, branca ou vermelha... Enfim, sem desobedecer à imposição dos órgãos oficiais, o *Samba-lenço de Mauá* continuou, como antes, utilizando uniformes diferentes a cada apresentação pública.

Muitos integrantes do grupo reclamavam contra a existência. O principal problema apontado era o impedimento de usar uma série de roupas, guardadas e bem conservadas, mas que não correspondiam à padronização estabelecida. Como as roupas são caras e, mesmo que o grupo não quisesse variá-las, seu desgaste exige a reposição constante, essa proibição causava um prejuízo financeiro considerável.

A insatisfação era grande o bastante para surgir em conversas e mesmo nas entrevistas gravadas, sem muito esforço de inquirição e sem muitos rodeios dos entrevistados, superado o receio de desagradar os responsáveis por convites ao grupo. Este receio costuma ser grande entre os grupos populares, inibindo a revelação, a pessoas “de fora”, de atitudes críticas em relação aos que “ajudam” o grupo.

Após o encerramento da festa de São João na casa de dona Guilhermina, fez-se uma reunião para a escolha do uniforme a ser utilizado na apresentação seguinte do *Samba-lenço* no *Festival do Folclore*. Participaram da discussão apenas os líderes e mais alguns membros de maior importância no grupo, predominando as mulheres. Os sambadores decidiram confeccionar os trajes em *chita*. Contrariavam, assim, a “recomendação” dos organizadores do *Festival*, extensiva a outros eventos oficiais, para obedecer aos parâmetros de atuação que consideravam mais adequados a sua manifestação cultural.

Ao tomarem esta decisão, os dançadores recuperavam um poder de decisão que lhes tinha sido, em grande parte, retirado: o poder de definir os uniformes de acordo com o gosto e a concepção estética do próprio grupo. Resistiam, assim, abertamente, à imposição de padrões, de fora e de cima.

Um outro exemplo de resistência, esta menos explícita, foi dada logo no início do trabalho. Trata-se da cerimônia que dona Chiquinha provocou e da qual participou, junto com uma congada, em Olímpia. Esta situação nos coloca frente a duas questões que se complementam. De um lado, aponta para os limites do controle institucional sobre o evento. De outro, chama a atenção para a importância da religião na cultura popular; a

força de sua presença nestas manifestações torna-se capaz de nos surpreender nos lugares e momentos mais inesperados.

O enfoque da religiosidade popular permite – e exige – a ampliação da discussão. Devemos ultrapassar as relações mais diretas dos produtores culturais com as entidades e com os eventos que promovem para chegar ao confronto entre a cultura popular e a cultura dominante.

3. 5. *Festa, dança e religiosidade*

O samba-lenço, no que diz respeito às relações com a religião, partilha alguma das características próprias às danças e aos cortejos vinculados ao catolicismo popular brasileiro (São Gonçalo, moçambique, folia de Reis e do Divino, por exemplo). Trata-se de uma dança incluída em festas cujo caráter religioso é imediatamente visível: são festas “de santo”, realizadas em louvor a São João, São Benedito ou ao “Santo Reis”¹¹³.

Do mesmo modo que esses cortejos e danças, o samba-lenço é dançado em louvor a um santo, fazendo parte de sua festa, mas não se confunde com a atividade mais explicitamente religiosa da festa – o terço. A separação entre ambos, em termos de tempo e espaço, é bastante nítida.

Se as festas acima podem ser consideradas típicas do catolicismo popular, nem por isso são exclusivamente católicas. O catolicismo popular, com o é notório, é atravessado por diversas influências. No caso do samba-lenço, as crenças negras não poderiam estar ausentes, já que os participantes são, em sua maioria, negros e a dança é caracteristicamente afro-brasileira.

As influências da religiosidade negra nas práticas religiosas do *Samba-lenço de Mauá* nem sempre são aparentes, como acontece, aliás, com o catolicismo popular em geral. Elas surgem, muitas vezes, através de detalhes. No batismo” ou “lavagem” de São João, em Mauá, por exemplo, o modo pelo qual muitos dos fiéis se benziam, colocando a imagem do santo na testa e sobre a cabeça, evocam os rituais da umbanda. A mesma lembrança ocorre no momento em que beijam o altar: ajoelhado, mãos espalmadas para cima, depois, ainda espalmadas, apoiadas no altar, com os braços bem separados um do outro, o devoto olha para cima, em seguida para o altar, encosta a testa três vezes nas fitas que pendem do altar, puxa uma das fitas para si enquanto se inclina, e a beija.

Outros procedimentos, dentro e fora da festa, lembram a umbanda, embora o catolicismo ocupe lugar na cerimônia, o que se nota até pela disposição do altar – os santos mais ligados ao catolicismo no centro, os que evocam entidades da umbanda em locais menos visíveis, os objetos do culto às almas encoberto pelo pano que cobre o altar.

A responsável pela condução do terço, dona Aparecida, é também benzedeira. Quando deixou de lavar e passar roupas para fora, pôde dedicar mais tempo a esse mister. Seguindo um dos parceiros básicos vigentes nesta atividade, não recebe pagamento, nem aceita “presentes”, em troca de seu auxílio. O único tipo de retribuição admitido é o fornecimento de velas, que são dadas aos santos, pois são usadas no oratório que mantém em um dos cômodos de sua residência.

Em uma das consultas que assisti, foi possível perceber a presença da religiosidade negra (mais especificamente, a umbanda), no interior desta prática de dona Aparecida. Uma senhora a procurou para que livrasse seu filho, de doze anos, de distúrbios que iam da

¹¹³ Nos cantos e nas rezas, particularmente os da folia de Reis, bem como nas falas dos devotos, é o Santo Reis, assim no singular, que geralmente se invoca. A observação de que se trata, para o catolicismo popular, de um santo ao invés de três, foi feita por Zenir Campos Reis, em conversa particular. Carlos Rodrigues Brandão encontrou a mesma reunião dos três Reis “em uma só santidade”, embora com algumas diferenças quanto ao uso do singular e do plural. V. O ciclo de Santos Reis, in: *Sacerdotes de viola*. Op. cit., p. 33 e nota 2, p. 51.

freqüente irritação a verdadeiros gestos suicidas, como soltar-se da mãe e sair correndo, passando na frente de um ônibus em movimento. A benzedeira aconselhou-a a retornar à umbanda, onde chegara a participar ativamente dos trabalhos, recebendo um santo. Como deixara de fazê-lo, o santo, sentindo-se abandonado pela “filha”, estava interferindo em sua vida, prejudicando o menino.

Essa situação mostra, a um só tempo, a influência da umbanda sobre os sambadores e seus limites. A umbanda, enquanto religião institucionalizada, não é seguida por dona Aparecida e suas irmãs. Nem elas, nem suas filhas e netas que integram o corpo de rezadoras do terço do *Samba-lenço*, freqüentam a umbanda. No entanto, conhecem-na e realizam práticas também presentes nesta religião, outras que são por ela influenciadas e ainda outras que, como as da umbanda, têm origem em crenças africanas.

Até aqui, as relações do samba-lenço como a religião foram vistas em termos de outras atividades, a ele vinculadas ou realizadas por dançadores, mas que não se confundem com o samba. São relações, por assim dizer, externas à dança. Entretanto, a separação espacial e temporal, no interior da festa, entre a dança e o terço, não impede que no samba-lenço, como nas demais manifestações do mesmo tipo, a devoção seja intrínseca à dança. Justamente por isto é que lhe permite ser incluída na festa religiosa, como uma das formas de homenagear o santo.

O grupo tem sua “bandeira”, onde está sua identificação e a do santo ao qual o samba e devotado, São Benedito, cuja imagem está pintada no estandarte. Em apresentações públicas, a bandeira fica sempre “na frente”, isto é, em um ponto do qual possa ser vista por todos os dançadores, enquanto fazem suas evoluções.

Dona Guilhermina foi a bandeireira do grupo; apesar de não ter mais condições de acompanhá-lo em trajetos mais longos, por causa da idade e do agravamento da doença em uma das pernas, ela não perdeu seu lugar. Uma de suas netas, Raquel, passou a ser responsável por carregar a bandeira nas apresentações públicas, mas dona Guilhermina continuou encarregada de sua guarda, ou seja, de Mantê-la em casa e cuidar de sua conservação, até morrer.

A maneira pela qual dona Guilhermina se referia à bandeira e à possibilidade de sua neta vir a substituí-la efetivamente na função de bandeireira indicava a seriedade a “firmeza” (constância) com qualidades mínimas necessárias para quem assume esta incumbência. A bandeira deve estar nas mãos de alguém que não falte às apresentações do samba, em residências ou em locais públicos e que demonstre interesse, também, pelas demais atividades religiosas do grupo – o terço e a dança de São Gonçalo, promovida pela mãe de Raquel. A seriedade implica, ainda, em concentrar a atenção na bandeira, durante a dança, não descuidando da incumbência. Um eventual acidente com a bandeira seria algo muito grave, como se depreende do depoimento de dona Guilhermina:

“(…) Sempre eu falei pra eles, falava ‘ó seu João, enquanto eu puder andar e que eu agüentar, eu saio com o senhor, a hora que eu num puder mais... tem que arranjar outra’, sempre eu falava. Agora eu ‘tou vendo que minha perna (...) eu num agüento. Não agüento andar. Eu caminho um pouco, eu preciso caminhar um pouquinho e parar. (...) como e que eu vou (...) dar uma falseada na rua aí pra cair com a bandeira, com tudo, não. Isso eu num quero não.”

A frase “a bandeira é sagrada”, neste contexto, longe de força de expressão, deve ser entendida em seu sentido literal. Nas apresentações públicas, ela substitui o altar. Enquanto, nas festas residenciais, os dançadores começam saudando o altar, em eventos públicos, a apresentação é precedida por uma cerimônia envolvendo a bandeira.

Convidado a participar das comemorações do dia do folclore, promovidas pela Secretaria de Estado da Cultura no Parque do Carmo (cidade de São Paulo), a 23/08/1981,

o *samba-lenço* aguardava sua vez de subir ao palco ali instalado. Enquanto se apresentava o grupo que o antecedia na programação, os dançadores, atrás do palco, postaram-se em frente à bandeira, que dona Guilhermina segurava, apoiando o mastro no chão. Acompanharam, então, dona Aparecida, que puxou as rezas e deu vivas a alguns santos. Para encerrar, os presentes beijaram a bandeira e passaram por baixo dela, roçando a cabeça no tecido, na seguinte ordem: simples dançadores, instrumentistas, encarregadas das rezas (dona Aparecida, Chiquinha, dona Albina e sua filha Nice) e outras pessoas que apenas acompanhavam o grupo. Terminado o ritual, dirigiram-se todos para perto da escada que dava acesso ao palco, esperando o início da apresentação.

Esta curta cerimônia evidencia, além do papel que tem a bandeira, a religiosidade do *samba-lenço*, mesmo quando ocorre no interior de um evento eminentemente laico e promovido por uma entidade que nada tem de religiosa. A importância da bandeira, aliás, vincula-se justamente ao caráter religioso da dança. Outro depoimento de dona Guilhermina, dado a Maria Ignez Novais Ayala depois de uma apresentação do grupo no *18º Festival do Folclore*, em Olímpia, em 1982, sobre a função de bandeira, confirma esta vinculação:

“É muito importante. não pode bambear a bandeira, senão bambeia tudo. Tem que estar ali firme na fé, porque é a fé que segura tudo. Isto não é brincadeira, é religião.”

Religião que não exclui a brincadeira, a alegria – todos gostam de “festar”, seja participando ativamente, seja apenas assistindo. As festas, danças e cortejos do catolicismo popular são formas de devoção, alegres e descontraídas, embora seguindo determinados preceitos. O *samba-lenço* se filia a uma das vertentes dessas manifestações, no que diz respeito à temática das letras cantadas: elas são, em sua grande maioria, “profanas”. Versam sobre assuntos variados, como se percebe pela descrição da festa de São João na casa de dona Guilhermina.

Nisso, o *samba* assemelha-se à congada e ao moçambique, mas apenas em parte, já que, nessas danças, são mais comuns os cantos de fundo religioso. Difere ainda mais do São Gonçalo e da folia de Reis, onde os versos religiosos são predominantes, quando não exclusivos.

Se o *samba* pode ser incluído na categoria dos “folguedos semi-religiosos e profanos” associados às “festas tradicionais”, de que fala Edison Carneiro, é preciso não esquecer que o religioso e o profano não estão rigidamente separados. Pelo contrário, a brincadeira e as atividades “sérias” se interpenetram; a brincadeira (o *samba*) é “séria”, é religião¹¹⁴.

As práticas do *samba-lenço*, como se pode ver, são exemplos do sincretismo religioso afro-brasileiro, da mesma maneira que outras manifestações do catolicismo popular e que a própria umbanda. Um último aspecto, porém, estabelece uma aproximação entre as atividades religiosas dos sambadores e outras do catolicismo popular, ao mesmo tempo em que as diferencia da umbanda. As primeiras escapam à institucionalização. Desenvolvem-se paralelamente, seja à igreja católica, seja à umbanda enquanto religião organizada (inclusive sob a forma de federação).

No caso específico dos cortejos e das danças (inclusive o *samba-lenço*), cabe acrescentar que, além de desenvolverem-se paralelamente, são atividades religiosas não reconhecidas oficialmente como tais. Mesmo quando incorporadas a festas conduzidas pela Igreja, são consideradas como espetáculos, como danças “folclóricas”.

¹¹⁴ CARNEIRO, Edison. *Folguedos tradicionais*. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF, 1982, p. 15. Sobre a presença simultânea do religioso e do lúdico nas manifestações religiosas populares, cf. CANDIDO, A. Op. cit., esp. Macumba, magia e jongo, p. 49-58.

A Igreja Católica, que, por muito tempo, propiciou a incorporação das danças a suas festas, sempre tentou mantê-las dentro de seu padrões de moralidade e de ortodoxia religiosa. As atitudes variam, ao longo do tempo e, também, conforme as posições de bispos e padres locais.

Em alguns casos, as manifestações religiosas populares podem ser aceitas, embora caracterizadas como atividades lúdicas e, no máximo, como expressões da fé popular, a exemplo do já citado padre Alfredo Morlini, de Mogi das Cruzes – não são, porém, admitidas entre os ofícios religiosos.

Em outro extremo, chega-se à proibição das danças e demais manifestações consideradas como desvios de fé. As proibições ocorridas em Piracicaba e em Mogi das Cruzes não são as únicas: Carlos Rodrigues Brandão refere-se ao “combate sistemático a todos os ritos praticados por agentes que não os padres”, incluindo as folias do Divino, festas de São João e danças de Santa Cruz, movidas por D. Antonio Joaquim de Melo, bispo de São Paulo a partir de 1852¹¹⁵.

A repressão eclesiástica, como a policial, muitas vezes conseguem impedir que as danças continuem a ser realizadas em festas patrocinadas pela Igreja. Não obtêm o mesmo sucesso, no entanto, com relação às festas católicas populares¹¹⁶. As danças continuam a ser incluídas no âmbito das práticas religiosas populares, em duplo sentido: são manifestações que fazem parte de festas religiosas e, ao mesmo tempo, são elas mesmas carregadas de religiosidade.

Essa religiosidade é exercida à margem da Igreja e dos eventos institucionais, no sentido de que não é reconhecida como parte integrante da prática cultural (dança ou cortejo). E os produtores culturais sabem disso. No caso do samba-lenço, apenas a dança aparece na exibição pública, enquanto a cerimônia religiosa em frente à bandeira é feita fora das vistas de estranhos. Também o ritual que dona Chiquinha realizou junto com a congada, em Olímpia, se deu fora do desfile oficial.

A religiosidade pode se explicitar fora dos limites institucionais, mas não se pode esquecer que a própria dança é religiosa. Ou seja, enquanto exibem a dança, os sambadores (e os congadeiros, moçambiqueiros, e outros) estão, na verdade, praticando uma devoção, que só não é vista como tal por aqueles que desconhecem os preceitos que regem a manifestação cultural a que estão assistindo. A idéia de margem, não exclui a conservação das crenças e práticas populares *por dentro* dos próprios espetáculos de “folclore”.

O uso do termo *conservação* evoca, sem dúvida, algumas idéias correntes a respeito do folclore como expressão de uma pretensa tendência conservadora, ou tradicionalista, do povo. Esta discussão fica para um outro momento, mas cabe adiantar um argumento, para provocar dúvidas sobre a inevitabilidade desta vinculação religiosidade-conservadorismo ou tradicionalismo. Dizer que a religiosidade popular é exercida por dentro dos eventos institucionais equívale a dizer que a cultura popular *resiste*, também por esta forma, a seu enquadramento pela cultura e pela ideologia dominantes.

¹¹⁵ BRANDÃO, C. R. A dança de Santa Cruzinha na Aldeia de Carapicuíba. Op. cit., nota 1, p. 160.

¹¹⁶ As atitudes da hierarquia eclesiástica frente às manifestações “pagãs” e a sua inclusão em festas religiosas oficiais são discutidas no ensaio de Mário de Andrade, As danças dramáticas do Brasil (Op. cit., p. 29-31 e nota 10, p. 74). Cf. ainda BASTIDE, Roger. Sociologia do folclore brasileiro. In: *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Anhambi, 1959, p. 9-41. Mário de Andrade, como vimos, também trata da repressão policial. Em Piracicaba, a Delegacia de Polícia proibiu a saída de bandeiras do Divino para receber esmolas, “a fim de que se evitassem abusos.” [SODERO, Fernando Pereira. Contra maleitas e enchentes. *Jornal de Piracicaba*, 18 jul. 1976, cit., p. 7 (seleção de trechos de um texto de 1941)]. Exemplos de exigência de licença das autoridades para a realização de manifestações culturais populares e de seu confinamento a locais fechados, no Ceará, são encontrados em BARROSO, Gustavo. *Ao som da viola* (folclore). Nova ed. corr. e aum. Rio de Janeiro: Deptº de Imprensa Nacional, 1949, p. 170-177, p. 219.

O samba-lenço escapa às concepções dominantes já pelo fato de reunir, em uma mesma manifestação, o sagrado e o profano. E continua a fazê-lo em outros aspectos, ligados a seu lado mais profano.

3.6. *Temas dos sambas*

No samba-lenço, a condição de manifestação devocional, e, ao mesmo tempo, alegre e descontraída, é mais evidente que em outras práticas culturais populares. Os instrumentos de percussão e o tipo de música (samba) contribuem para isso. No entanto, o principal elemento de reforço do lado “profano” da dança e da festa consistem nos temas dos “sambas” – ou “modas” – que nela são cantados.

Na descrição das festas residenciais do grupo, já foi indicada a variação das estrofes, em termos da métrica e do número de versos. Também se fez referência à “invenção” em modas (o improvisado), às vezes, a partir de fatos que acontecem durante a própria festa. Essas anotações e os exemplos dados apontam para a diversidade de temas que aparecem nas composições – da religião (a homenagem a São Benedito) ao pedido de mais um gole de pinga, seguido do agradecimento pela bebida oferecida, como recomendam as normas da boa educação:

BIS { Eu agradeço, tia [dona] Guilhermina,
eu [lhe] agradeço o golinho da sua pinga.

Alguns sambas cantados nas festas residenciais e nas exposições públicas do grupo giram em torno de histórias de animais, ou de histórias de pescadores, partindo para o *nonsense*:

BIS { Eu vi a baleia tocando piano [gente!]
jacaré ‘tá do lado espian’o [‘tá do lado de lá]

Ei, moço,
fui fazé uma pescaria,
não tinha peixe,
joguei meu boné no mar.
Ei, moço
peixe estranho na maré,

BIS { – pesquei baleia
– com rabo de jacaré.

Outras composições referem-se ao próprio samba – a dançadores (reais ou imaginários) ou à coreografia:

Quem é aquela,
de saia rendada,
ela é manca,
de uma perna só,
– ela é
BIS { – filha de Lourenço,
– ela é bamba
– pra sambar de lenço.
BIS { – Requebra, Chiquinha,
– ô requebra, Gereba,
BIS { – olha a saia dela
– que maneiro o vento leva

Os sambas que remetem à coreografia, aos quais não costuma faltar o toque espirituoso, funcionam como um estímulo para os dançadores:

Dá uma volta só, morena,
dá uma volta só.
BIS { – Essa não valeu,
– essa não valeu.
Porteira nova
tem arenga no fechar,
tourinho novo,
quando berra, quer mamar,
sacode o bumbo,
que esse bumbo não travaia,
sacode o bumbo,
como a mulher faz co' a saia.

A última moda foi cantada na festa de São João de dona Sebastiana, em 1976 e na de dona Guilhermina, em 1983. Na primeira ocasião, as dançadoras explicaram que os instrumentistas deviam prestar atenção à “conversa” do samba. Ao cantá-lo, estavam cobrando do zabumbeiro, Zé Mauro, que movimentasse a zabumba, sem deixar de tocar, seguindo os movimentos de sua parceira (uma das sambadoras mais idosas). Tarefa que exigia não só virtuosismo, mas também grande esforço físico, dado o peso do bumbo. Não era tão difícil, porém, para Zé Mauro, capaz de realizar figurações coreográficas bastante complicadas.

Os instrumentos aparecem também na moda abaixo transcrita, que confirma a tendência ao humor quando se fala do próprio samba – no caso, do entusiasmo dos dançadores:

Ei, se **[quando]** a minha caixa fura,
ai, dondon, sinhá,
ei [oi], meu pandeiro faz zoada,
ai, dondon, sinhá,
ei, viva a caixa de matina,
ai, dondon, sinhá,
ei, pandeiro da matinada,
ai, dondon, sinhá.

A chegada da manhã significa que a festa se aproxima do final; é a hora de ir embora, mas não falta a vontade de ficar:

BIS { – É hora, é hora,
 – é hora da viagem,
 – tu ['cê] quer ir mais eu,
 – vamo'
 BIS { – tu ['cê] quer ir mais eu,
 – vam'bora
 BIS { – mas isto não é hora
 – de você 'tá me chamando
 BIS { – tu ['cê] quer ir mais eu,
 – vamo'
 – tu ['cê] quer ir mais eu,
 – vam'bora

Este samba é cantado, especialmente em apresentações públicas, quando se aproxima o final da dança. Algumas vezes, cantam-no para encerrar a exibição; outras, cantam ainda mais uma moda, que serve de fecho:

BIS Eh, Horácio, eh, Horácio,
 BIS { – aperta o pé,
 – que a picada 'tá no rastro.

Não poderiam faltar, nas letras dos sambas, as marcas das origens da dança e dos que as realizam. Elas aparecem no uso de palavras “em africano” – derivadas de línguas africanas – ou resultantes da influência dos escravos sobre o português. Alguns desses termos são de uso corrente, como é o caso de *sinhá* – exemplificado em uma das modas acima transcritas – e de *mandinga*, incluído no ditado popular transformado em moda:

Quem não pode co' a [com] mandinga,
 não carrega patuá
 eh, eh, eh,
 eh, eh, ah [eh, olha lá]

Outros vocabulários não são tão conhecidos; é o que ocorre com *candimba*, do quimbundo *ka-ndimba* (lebrezinha). Dada a diversidade de experiências dos sambadores, é difícil que as informações sobre determinado samba sejam partilhadas por participantes dos três principais segmentos do *Samba-lenço*. Assim, chama a atenção o fato de todos os dançadores mais idosos, mas também alguns dos mais jovens, saberem que *candimba* significa coelho¹¹⁷. A moda é a seguinte:

Quem mandou, quem mandou,
 candimba na horta apanhar flor?
 Quem mandou, 'tá bem mandado,
 candimba na horta apanhar cravo.

As modas que incluem palavras “em africano” remetem à história do grupo e da manifestação que realizam. Lembram os ancestrais africanos – e os escravos. Antes, porém, de chegar a esta questão, creio ser interessante discutir outros sambas que fazem referência ao passado. Não se trata apenas do passado dos dançadores, mas de algo mais amplo: os

¹¹⁷ **Candimba** aparece, com esta acepção, em MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1985, cap. 11, p. 129 e cap. 12, p. 138; cf. também AMARAL, Amadeu. *O dialeto caipira: gramática e vocabulário*. 3. ed. São Paulo: HUCITEC/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado, 1976, p. 109.

versos falam de – e refletem sobre – determinados contextos históricos, mais próximos ou mais distantes no tempo. Mais especificamente, tematizam as relações de dominação, a opressão a que estavam submetidos aqueles que os criaram.

Essa situação pode ser expressa indiretamente, como na moda seguinte, que ironiza os poderosos do momento – a aristocracia cafeeira:

Que peso tem
a Baronesa de Limeira,
pisou na tábua [praça]
e balançou Campina inteira,
que peso tem
a Baronesa de Limeira.¹¹⁸

Esta “homenagem”, muito provavelmente, não era cantada em frente à personalidade visada. A ironia se baseia no jogo com os dois sentidos da palavra “peso”. O figurado (“peso” significando poder, influência), que vem à tona nos dois primeiros versos, por aparecer como atributo de personagem importante, parece ser anulado e substituído nos versos seguintes. Aí, ressalta o sentido literal da palavra, com o peso da baronesa sendo exagerando até o ridículo. A ambigüidade, no entanto, permanece; o terceiro e o quarto versos poderiam ser lidos ainda em sentido figurado, como expressão hiperbólica do prestígio da Baronesa de Limeira.

Outro samba fala da opressão, da injustiça que os “pobres” estão fadados a sofrer quando se defrontam com os “ricos”:

O Bento de Nhá Gardina, aê,
que má sina acompanhava, aê,
‘tava preso na cadeia, aê,
o Bento assim falava, aê,
que quando saísse livre, aê,
o Cesário ele matava, aê.

O Cesário quando soube, aê,
‘té de gosto ele rolava, aê.
Tinha vinte contos de réis, aê,
o Bento não se livrava, aê.

Esta moda pode ser considerada uma constatação da “sina dos pobres” – mais propriamente, uma lamentação, dado o tom pesaroso, reforçado pela música lenta e pelos alongamentos repetidos ao fim de cada verso. Nem isso, deixa de exprimir o inconformismo, a revolta surda, quase inaudível, contra a situação retratada: o desgosto que a composição revela aponta para além da simples resignação.

O terceiro samba já não pode ser entendido como uma mera constatação, mas antes como uma espécie de aviso:

Periquito escreve,
papagaio lê,
[tudo] o que negro fala,
branco quer saber.

¹¹⁸ Octávio Ianni registrar a estrofe “ôi, Campinas! ôi Limeira,/ Pisei na ponta da linha,/balancei, Campina inteira!”, cantada no **Samba de terreiro** de Itu (SP). V. *Raças e classes sociais no Brasil*. 3. ed., rev. e acrescida de novos capítulos. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 246.

Estes versos foram cantados por algumas sambadoras, enquanto esperavam, com os demais integrantes do grupo, um ônibus que os levaria a uma apresentação no Parque do Carmo (capital), promovida pela Secretaria de Estado da Cultura, durante os festejos da *Semana do Folclore* de 1981. Depois de cantá-los, uma delas explicou seu “fundamento”. Disse que o samba era do tempo da escravidão, quando os brancos queriam saber “tudo que os negros faziam”. Tanto assim, completou, que quando os negros queriam conversar sem que os brancos entendessem, falavam “em africano”.

Cabe esclarecer, porém, que os membros do *Samba-lenço*, não sabem falar “em africano”. Seu conhecimento a respeito é apenas o necessário para que cantem algumas modas.

O uso da “língua africana” pelos descendentes de escravos tem sido registrado por alguns autores, embora a bibliografia a respeito ainda seja reduzida. Aires da Mata Machado Filho, em pesquisa iniciada em 1958, documentou-a nas canções e na fala de uma comunidade negra de Minas Gerais¹¹⁹.

Mais recentemente, Peter Fry, Carlos Vogt e Maurizio Gnerre a encontraram no bairro rural do Cafundó, habitado predominantemente por negros, em Salto de Pirapora (SP). Ouviram, ainda, relatos sobre sua ocorrência no Caxambu, comunidade localizada em Sarapuí (SP), desaparecida pouco tempo antes de realizarem sua pesquisa¹²⁰.

O dançador, contador de histórias e benzedor José Costa, mineiro radicado em Mogi das Cruzes (SP), que morreu em 1978, com cerca de noventa anos, recordava palavras e frases em quimbundo, além de traduzir outras para o português, apesar de ter deixado de falá-las havia muito tempo, por falta de interlocutores¹²¹. Em todos estes casos, a “língua africana” consistia em um conjunto de vocábulos bantos, predominantemente quimbundos, misturados de acordo com o português.

O último samba transcrito mostra o uso dos versos como uma forma de aviso. Maria de Lourdes Borges Ribeiro reproduz, em um trabalho sobre o jongo, a descrição que um ex-escravo fez de uma situação semelhante a essa. Quando algum dos escravos avistava o senhor, alertava os demais, cantando em linguagem cifrada. Se nenhum deles o via a tempo, seu aparecimento era glosado na mesma linguagem, que só os escravos entendiam. A autora comenta:

“Senti, então, que os escravos usavam uma linguagem simbólica que lhes servia de meio de comunicação completamente indecifrável. E não poderia ser essa a linguagem do Jongo?”¹²²

Essa linguagem, usada até hoje nos “pontos” de Jongo, lança mão de vocábulos bantos ou do português, investidos de alta carga simbólica e, além disso, com significados variáveis, que se modificam conforme o contexto¹²³. A linguagem simbólica aparece também em sambas, como neste, no qual voltamos a encontrar as mesmas duas aves citadas no anterior (periquito e papagaio), reunidas em versos que tratam da escravidão – no caso, de sua abolição:

¹¹⁹ MACHADO FILHO. Op. cit.

¹²⁰ FRY, Peter, VOGT, Carlos e GNERRE, Maurizio. Mafambura e caxapura: na encruzilhada da identidade. In: FRY, Peter. *Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p. 116-35.

¹²¹ Em colaboração com Maria Ignez Novais Ayala, pesquisei diversas danças e festas e Mogi das Cruzes. José Costa foi entrevistado por ela e por Carlos Vogt.

¹²² RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. Op. cit., p. 29.

¹²³ Idem, ibidem, p. 28-30.

BIS { - Atirei em periquito
e matei papagaio
- viva o dia 13 de maio

BIS { - Tem areia,
- eu 'tou com fome

BIS { - Periquito anda dizendo
- que areia canário come.

A idéia de “atirar no que vê e matar o que não vê”, aplicada à lei de 13 de maio, faz lembrar de imediato que o processo e seus resultados ficaram bem longe dos objetivos pelos quais lutavam os abolicionistas. A abolição não foi acompanhada de medidas que garantissem a sobrevivência dos libertos. Mais que isso, não significou, para muitos, uma efetiva mudança nas relações de trabalho e no tratamento recebido dos ex-senhores. Para muitos deles, continuar na fazenda significaria conservar-se como escravo, ou quase.

A mudança para a cidade nem sempre trouxe novas perspectivas para os negros: continuavam sendo discriminados, no trabalho e nas demais esferas da vida social. Desta forma, pode-se dizer que quem lutou pela libertação, na esperança de mudanças mais profundas na situação dos negros, “atirou em periquito e matou papagaio”¹²⁴.

3.7. *As marcas do tempo*

As modas do samba-lenço nos falam de um passado de opressão, injustiça e preconceito. Também era isto que lembrava a festa que celebrou, durante vários anos, o dia 13 de maio, mais tarde reduzida apenas à realização do terço.

Para se caracterizar como escravos, os participantes desfilavam maltrapilhos e carregando trouxas de roupa, bacias ou latas na cabeça; outros puxavam a carroça sobre a qual estava a “princesa Isabel”; aparecia também o negro do tronco. No desfile, portanto, não estavam representados simplesmente os escravos, mas o excessos de trabalho, a miséria e os maus-tratos a que estavam submetidos.

A inclusão de índios entre os personagens da festa pode ser tomada apenas como uma influência da reunião de índios e escravos operada pela história ensinada nas escolas – e a presença do “livro da história”, um livro didático, é reveladora dessa influência. Não se pode deixar de lembrar, porém, certas características comuns às duas populações representadas na festa de dona Guilhermina.

Os índios, como os negros, são constituídos, na verdade, por diversos *grupos étnicos*, unificados arbitrariamente pela perspectiva – e pela prática – do dominador, que não distingue as diferentes tribos, as diferentes nações, abarcadas por cada um desses termos. Tanto assim que é difícil rastrear, nos registros históricos, tanto os povos indígenas que existiram no país, quanto as nacionalidades dos escravos africanos trazidos para cá.

Negros e índios estiveram, no período escravista – e continuam hoje – entre os segmentos da população mais explorados e sujeitos à arbitrariedade e à violência. Vale lembrar que a arbitrariedade e a violência não foram exercidas apenas pelos senhores e seus prepostos diretos, embora tenham sido sempre estimuladas pela prática e pela ideologia dos dominantes.

Por fim, os dois grupos são vítimas do preconceito. O argumento que, desde a colônia, é usado como justificava para as condições degradantes que lhes são impostas é o

¹²⁴ A situação do negro após a abolição é analisada por FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: DIFEL, s. d. e *A integração do negro na sociedade de classes*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1978, 2 v.; IANNI, Octávio. Op. cit. e HASENBALG, Carlos Alfredo. *Discriminação e desigualdades raciais no Brasil*. Trad. Patrick Burglin. Rio de Janeiro: Graal, 1979, esp. cap. 5-7, p. 151-221.

de uma pretensa reunião em uma mesma cena, que remetia à miséria e à opressão, pode significar bem mais que simples acréscimo de mais uma referência ao período representado.

Isto nos leva a pensar que as modas acima comentadas e a festa de 13 de maio não se referem só ao passado. Dizem também algo sobre o presente. Lembram que as pessoas que cantam e “festam”, *hoje*, são negros pobres, descendentes de escravos e, muitas delas, migrantes da zona rural, que continuam sofrendo a exploração, a opressão, o preconceito. Falam, ainda, do caráter negro que têm *atualmente* as manifestações culturais do *Samba-lenço*.

São elementos da cultura afro-brasileira, além do samba propriamente dito, as palavras da “língua africana” contidas em versos cantados pelo grupo, as práticas religiosas, mesmo que bastante impregnadas pelo catolicismo. Dessas práticas, vale ressaltar o uso da dança como forma de louvar os santos e a escolha de São Benedito como padroeiro do grupo. São Benedito, como se sabe, é não só um dos santos de pretos, mas um santo preto, cuja festa, em muitos dos casos em que é organizada por devotos populares e mesmo em algumas cidades, é realizada a 13 de maio.

O grupo fazia a festa de São Benedito, e mais tarde apenas o terço, naquela data, mas seus integrantes sabiam que não era este o dia do santo. Dona Chiquinha, uma das irmãs da festeira, deixou isso bem claro em seu depoimento:

“É dia da libertação dos escravos, né? A gente põe... São Benedito, mas não é.”

Não se trata, portanto, simplesmente de reminiscências folclóricas. São marcas de um passado, sim, mas que são vistas como tais – o passado escravo é reconhecido na comemoração da abolição. São, ao mesmo tempo, marcas de um presente, de um grupo que herdou uma tradição cultural (a da cultura afro-brasileira) e se sabe seu herdeiro, que a cultiva não como mero “portador” inconsciente, mas como agente. E que se sabe, também, constituído por negros, a quem cabe um outro tipo de herança – a da escravidão, cujas conseqüências persistem, ainda hoje, na discriminação que os sambadores e outros negros continuam a sofrer.

A consciência de “raça” transparece com muita freqüência na fala dos dançadores do samba e de membros de suas famílias. Revela-se, às vezes, através de frases que indicam os interlocutores (irmãos, primos) ou terceiros como pretos, mas ditas em tom de declarado deboche. Outras vezes, mostra-se sob forma mais séria, como no uso do termo “participios” por dona Guilhermina, para designar outros negros que poderiam ajudá-la a fazer a festa de 13 de maio.

Em uma conversa, dona Albina fez questão de corrigir a referência feita a dona Isaura (mulher de João Rocha) como pessoa “branca”. Com a voz calma e macia de quem conta uma história, esclareceu que, apesar da cor, o pai de Isaura era bem preto, “assim como nós”, completou, aludindo a sua própria família. A intervenção mostrava a disposição para reafirmar a “raça”, não a aceitação resignada, menos ainda envergonhada, da cor com elemento de identificação do qual não há como fugir¹²⁵.

¹²⁵ Sobre as atitudes dos “homens de cor” frente à discriminação que sofrem, ver, além das obras citadas na nota anterior, MOURA, Clóvis. *Brasil: raízes do protesto negro*. São Paulo: Global, 1983.

CONCLUSÃO (?) – AS LIÇÕES DO SAMBA

Cultura popular e instituições

A Igreja Católica, ao atribuir às práticas religiosas populares o caráter de manifestações da “fé popular” e retirá-las do âmbito da religião verdadeira, ou legítima, adota um procedimento de *desclassificação*. O fato de aceitar ou, em muitos casos, tolerar as danças populares nas festas que promove, não contraria necessariamente este procedimento. Como vimos páginas atrás, nas referências à *Festa do Divino* de Mogi das Cruzes, as duas atitudes podem ser tomadas conjuntamente. Não se pode esquecer, a propósito, que a hostilidade aberta contra as devoções populares pode levar uma parcela dos fiéis a se afastar da Igreja.

Este tipo de postura não é exclusivo da Igreja. Pelo contrário, é compartilhada por outras instituições voltadas para a produção e a propagação da cultura e da ideologia dominantes.

A escola e a indústria cultural implicam, por um lado, no surgimento de atividades que exigem a utilização de boa parte do tempo antes dedicado a outras formas de aprendizado e de lazer. Para a população mais pobre, o tempo disponível para isto é muito mais reduzido, ocupado que é, no limite da capacidade física, pelo trabalho – inclusive de jovens e crianças – destinado a assegurar a subsistência.

Além disso, a escola e a indústria cultural difundem uma visão da cultura popular como “folclore”, ou seja, como algo pitoresco, sintoma de pobreza, atraso e falta de cultura – pelo menos, da cultura que realmente conta. A aparente valorização não impede este enfoque negativo que tende, no limite, a anular o “folclore” enquanto forma de cultura, isto é, a caracterizá-lo como incultura.

Do ponto de vista desta ideologia, tais práticas não são uma forma de religião, nem arte, não levam à aquisição de qualquer conhecimento: são superstições, credences, criações pouco elaboradas, obra de homens “rudes”, “ingênuos”. Podem ter algum interesse apenas enquanto algo pitoresco, realização “dos outros” (de preferência, bem distantes de “nós”), daqueles simplórios que, em sua ignorância, ainda emprestam algum significado a “essas coisas”. Tidas como acontecimento pitoresco, podem ser fruídas como um passatempo, uma forma de entretenimento¹²⁶.

Em um contexto no qual as manifestações culturais populares já enfrentam uma série de barreiras de natureza econômica, social e cultural, a disseminação dessas noções reforça a tendência a caracterizar o empenho, o tempo e o dinheiro aplicados em sua realização como esforços e gastos inúteis ou, no mínimo, como um sacrifício desproporcional aos benefícios esperados e, portanto, injustificado. Ao enfraquecimento dos laços sociais que as exigiam e tornavam possíveis, acrescenta-se a *recusa* a tais práticas, por parte daqueles que poderiam delas participar, como produtores ou assistentes, seja por desvalorizarem-nas, seja pelo temor de serem rotulados de ignorantes.

A indústria cultural, em sua função de veículo por excelência da ideologia dominante, propõe-se à homogeneização da cultura. Opera, assim, no sentido de impor ao conjunto da sociedade certos padrões e valores tomados, *a priori*, como universais. Ao absorver produtos culturais elaborados fora de seus próprios aparelhos de produção, a indústria cultural tende a enquadrá-los nos moldes ditados por seus próprios parâmetros

¹²⁶ Sobre o papel da escola e da indústria cultural, particularmente em relação à cultura popular, ver GRAMSCI, A. Observações sobre o folclore. Op. cit., p. 185-7. Cf. ainda, do mesmo autor, *Os intelectuais e a organização da cultura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979; e CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 3. ed. São Paulo: Moderna, 1982.

(de qualidade, beleza, interesse para os receptores, etc.) e pelas formas de organização que lhe são inerentes¹²⁷.

Tanto quanto a indústria cultural, o Estado, quando se dispõe a incentivar, a “valorizar o folclore”, administrando-as, direcionando-as, regulando-as ou absorvendo-as em eventos que promove. Um exemplo disso é o *Festival do Folclore* de Olímpia. Outros são a exigência, por parte de funcionários da prefeitura daquela cidade e da secretaria estadual da cultura, de que o *Samba-lenço de Mauá* usasse apenas duas cores em suas roupas e, em âmbito mais abrangente, as determinações burocráticas relativas à concessão de verbas aos grupos de cultura popular.

A imposição de padrões vai mais longe. Para as instituições responsáveis pela produção e difusão da cultura e da ideologia dominantes, as práticas culturais populares, carentes de um valor intrínseco, só são úteis na medida em que sirvam a alguma finalidade definida por estas instituições. Elas devem auxiliar a propagar a religião, ou proporcionar ganhos econômicos, ideológicos ou políticos (não descartando os eleitorais, como demonstra a utilização de promoções dos órgãos oficiais para a propaganda de candidatos a cargos eletivos).

Assim, o “incentivo às manifestações folclóricas”, através do apoio àqueles que as realizam ou aos eventos nos quais sejam incluídas, ou ainda de seu aproveitamento por grupos parafolclóricos, é justificado como meio de conservar as tradições, fortalecer o patriotismo, fomentar o turismo (e, conseqüentemente, a economia). A assimilação e transformação de produtos da cultura popular pela indústria cultural, cujo melhor exemplo é a música sertaneja, pode receber as mesmas justificativas, mas é norteadada sempre pela busca de lucro¹²⁸.

Quando as manifestações culturais populares deixam de ser consideradas como o meio mais adequado para alcançar tais objetivos, elas são deixadas de lado, quando não hostilizadas ou francamente perseguidas pelas organizações religiosas ou pelos poderes públicos. Neste momento, um grau elevado de dependência em relação aos “estímulos” vindos das instituições revela-se um fator de debilidade. As manifestações que dependam dos eventos realizados por tais instituições, ou de sua ajuda financeira, para se manter, enfrentarão sérios problemas.

Se à dependência acrescentar-se a internalização, pelos próprios produtores populares, dos parâmetros de avaliação estabelecidos por aquelas agências, o resultado pode ser a interrupção da atividade. Ela perderá sua finalidade, pois esta, qualquer que seja, não terá sido determinada pelos que a praticam ou pela cultura que partilham. Estará submetida às instituições até mesmo no que diz respeito à definição dos motivos que a justificam. O “incentivo ao folclore”, assim, pode acabar se revelando como um gerador de novas dificuldades para a produção cultural popular.

Dois casos são ilustrativos desse problema. O primeiro deles ocorreu em Alagoas, com um *Guerreiro* que dependia de um “coronel” local. Com a morte do protetor e, posteriormente, de sua viúva, que continuara a financiá-lo, o grupo acabou por se

¹²⁷ Cf. DURHAM, E. R. Op. cit. As tendências homogeneizadoras da indústria cultural são tema das reflexões de ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. Trad. Amélia Cohn e Televisão, consciência e indústria cultural. Trad. G. Cohn. In: COHN, Gabriel (Org.). *Comunicação e indústria cultural*. 4. ed. São Paulo: Nacional, 1978, p. 287-95, p. 346-54. V. também ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 113-56.

¹²⁸ Alguns casos de aproveitamento de criações culturais populares pela indústria cultural são analisados por MARTINS, José de Souza. Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos oprimidos. In: *Capitalismo e tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1975, p. 103-61; CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Nacional, 1977; e AYALA, Maria Ignez Novais. *No arranco do grito* (aspectos da cantoria nordestina) Op. cit., p. 22-7.

desorganizar, desfazendo-se até da indumentária (bastante cara e difícil de fazer, diga-se de passagem), que vendeu a uma entidade privada de São Paulo. Algum tempo depois, o grupo recebeu verbas do governo estadual e voltou a atuar.

O segundo exemplo é o de um *cavalo-marinho* da Paraíba, que é muito convidado para eventos patrocinados pelos órgãos estaduais voltados para a cultura e o turismo, por setores da Universidade Federal da Paraíba e por prefeituras. Em uma dessas ocasiões, ao ser inquirido sobre a possibilidade de se ver o folguedo completo (já que as exposições tinham um tempo de duração bem curto), o mestre do grupo respondeu que este só atuava quando convidado e pago pelos promotores de eventos daquele tipo.

A dependência, porém, não é um resultado inelutável do recebimento deste tipo de apoio. O *Samba-lenço de Mauá* e outros produtores culturais deram mais de um exemplo de como resistem a se submeter à lógica dos eventos oficiais e à arbitrariedade dos que os organizam, reafirmando a autonomia de suas práticas e buscando manter (ou retomar) seu poder de decisão sobre elas.

Foi um exercício de autonomia a realização, por dona Chiquinha e pela congada que ela encontrou em uma rua de Olímpia, de um ritual determinado pelos preceitos religiosos populares, à margem do *Festival do folclore*. Ao manter a variação de seus uniformes, embora dentro dos padrões ditados por pessoas que convidavam o grupo para apresentações públicas e, mais tarde, ao se negar a continuar obedecendo a esta exigência, os sambadores resistiam, primeiro veladamente, depois abertamente, à imposição, de fora e de cima, de normas que não eram as suas e das quais discordavam.

Por tudo isso, pode-se dizer que a cultura popular não está morrendo, nem ao ser retirada de algumas festas religiosas, nem ao se inserir em novos contextos que lhe imponham certos limites e forcem a adaptações. Ao burlarem as restrições, ao aproveitarem momentos e espaços insuspeitados para colocarem em prática suas próprias normas e crenças, ao recusarem abertamente o cumprimento de determinadas condições, os produtores populares demonstram que sua cultura está bem viva.

No rastro de uma definição

A forma como foram condizidos os eventos institucionais aqui mencionados e as relações dos órgãos públicos com os produtores culturais populares aos quais forneciam apoio apontam para a existência, na base destas iniciativas, de concepções acerca da cultura popular semelhantes às que foram criticadas na introdução ao presente trabalho. Nelas, a cultura popular é encarada como agregado de “fatos folclóricos”, isolados e imutáveis (ou dotados de uma “essência” permanente), ameaçados de extinção ou sujeitos à deterioração quando se modificam. Além disso, os grupos que realizam as danças e festas são vistos apenas como portadores do folclore.

Conseqüentemente, não há diferenças significativas entre a efetiva produção/reprodução das manifestações culturais populares e a mera “sobrevivência” (e aqui o termo cabe em toda a extensão de seu significado) de seus elementos exteriores – o canto, a coreografia, a música, os instrumentos.

Em outras palavras, elas podem ser mantidas por grupos pertencentes às camadas subalternas que só fazem sentido em um contexto social e cultural bem específico. Ou podem ser “conservadas” ou “revividas” por grupos parafolclóricos, criados por entidades que se propõem a “preservar o folclore” ou “nossas raízes”. A distinção entre os dois tipos de iniciativa não é considerada tão relevante a ponto de determinar sua divisão: ambas aparecem no mesmo espaço e com as mesmas características: formas de espetáculo e veículos de “nossas tradições”.

Vale lembrar que o não reconhecimento da diferença entre as duas categorias de “portadores” do folclore não impediu que, no *Festival do Folclore*, os grupos parafolclóricos

fossem privilegiados. Além de contarem com mais tempo para sua exibição, não precisavam aguardar a apresentação dos grupos populares que tinham chegado antes ao local.

Também não é tida como muito importante, para os organizadores destes eventos, a diferença entre os espetáculos que reúnem pequenas mostras de várias manifestações, às vezes bastante diversas entre si – verdadeiros *post-pourris* folclóricos – e as criações nas quais os primeiros foram baseados. O que parece indicar que apenas os aspectos mais visíveis (os únicos comuns aos dois tipos de atuação) estão sendo levados em consideração.

A crítica a esta visão se torna possível a partir de uma concepção que se preocupe com o *processo* através do qual a cultura é produzida. Trata-se de enfatizar a dinâmica da cultura popular e sua inserção em um contexto cultural mais amplo. Não atentar para a *produção* das manifestações culturais populares é perder de vista muito de sua real dimensão, como risco de incorrer em uma visão empobrecedora e, no limite, desvirtuadora destas práticas.

Este enfoque permite compreender que sua manifestação cultural, ao ter seu contexto modificado, sofre necessariamente uma *transformação* – mesmo que, em sua aparência, permaneça inalterada. Para discutir este ponto, não é preciso sequer entrar no mérito das conseqüências de uma eventual substituição dos participantes populares por outros, como ocorre em muitos grupos parafolclóricos.

Quando uma manifestação popular passa a ser mantida, ou estimulada, por uma entidade, a *finalidade* e o *sentido* desta produção tornam-se bastante diversos de quando ela tinha um caráter basicamente religioso e/ou destinava-se ao lazer. Ainda que as mesmas pessoas continuem a atuar, houve uma mudança – e significativa. A *organização* também se altera, já que a promoção e o financiamento daquela prática e do evento do qual faz parte passam a ser de responsabilidade – mesmo que parcial – da instituição.

As transformações pelas quais passam as criações culturais e seus contextos lhes são intrínsecas e não “deturpações” a serem ignoradas, rejeitadas ou resignadamente reconhecidas. A fixação de eventos culturais e de seus componentes, ocorridos em determinando tempo e lugar, na memória dos participantes ou em documentos escritos, sonoros e visuais, decorre da memorização e da documentação, não de uma pretensa imutabilidade da própria cultura. A confusão entre a manifestação e seu registro (mesmo sem considerarmos as mudanças) só pode ser baseada em uma crença na abrangência da documentação e em sua capacidade de abarcar o real; ou na convicção (que pode se dar junto com a anterior) de uma extrema simplicidade daquilo que é registrado.

Como nenhuma destas suposições corresponde à realidade, as tentativas de “preservação do folclore” não chegarão nunca a obter qualquer réplica fiel ao original. Haverá sempre a seleção de alguns aspectos, orientada por um determinado modo de conceber as práticas populares que dificilmente corresponderá às noções a partir das quais elas foram elaboradas por grupos populares. Vale sublinhar que a seleção ocorre já no momento do registro, que pode, por sua vez, ser objeto de novos recortes quando da “restauração” por grupos parafolclóricos.

Ao longo deste trabalho, a preocupação principal foi com a percepção dos *processos* dos quais resultam as manifestações culturais populares. Este enfoque incide, de um lado, sobre as relações da produção cultural com o contexto social e, de outro, sobre as formas de organização dos produtores, as atividades envolvidas na festa e na dança (inclusive seus pré-requisitos), o aprendizado, outras práticas culturais de que aqueles produtores participam.

Esta perspectiva permitiu-me aprender com o *Samba-lenço de Mauá* algumas lições sobre a cultura popular. Provocou, também, algumas questões, que podem ser sintetizadas na seguinte formulação: por onde passa a diferenciação frente àquelas formas de produção cultural que recebem outras qualificações (cultura dominante, cultura erudita, indústria cultural) ou não recebem nenhuma (Cultura, simplesmente)? Para esta pergunta, por

enquanto, não obtive respostas, ou encontrei apenas respostas provisórias – talvez abram uma picada, mas ainda não apontam caminhos.

Antes de tudo, o termo “cultura popular” não pretendeu designar um conjunto coerente e homogêneo de manifestações. Pelo contrário, este conjunto é heterogêneo, ambíguo, contraditório, como assinalam vários dos autores citados na introdução. Não se pode deixar de levar em conta tais características na discussão dos critérios que permitiriam definir uma prática cultural como popular.

Esta definição não pode se basear apenas nos aspectos estéticos e ideológicos, pois isso significaria circunscrevê-la ao *produto*, deixando de lado a produção. Significaria, ainda, que não couber nestes limites traçados *a priori*. Não se trata de descartar a análise por este ângulo, juntamente com a dos interesses políticos e econômicos envolvidos, mas de não utilizar estas características como critérios determinantes para incluir ou excluir uma prática do âmbito da cultura popular.

A condição básica para considerar uma manifestação cultural como popular está indicada na *Carta do folclore*: deve ser “essencialmente cultural”¹²⁹. Para uma concepção que privilegia a dinâmica da produção cultural, a expressão entre aspas pode ser traduzida por *controle popular sobre a realização da manifestação cultural, no presente*.

Esse controle teria que abranger, sobretudo: a) a seleção e organização espacial e temporal dos componentes da manifestação (no caso da dança, a coreografia, as roupas, os instrumentos, as modas...), bem como seu tempo de duração; b) a escolha e organização dos produtores diretos – quem participa, realizando quais tarefas, qual o poder de decisão de cada um e sobretudo qual atividade, etc.

Outro ponto a ser levantado, especialmente quando estão em jogo o “estímulo” e a “restauração”, é o grau de domínio dos produtores de sua criação cultural. Trata-se de detectar quem decide sobre o evento no qual a manifestação será inserida, seu local e data, seus promotores, a forma de organização, as exigências quanto aos assistentes (há momentos em que estes devem participar e outros em que o respeito e o silêncio são imperativos), a forma de retribuição aos produtores (financeira ou de outro tipo).

O nível de *autonomia* de uma prática cultural frente aos “círculos eruditos e instituições”, para usar outra expressão da *Carta do Folclore*¹³⁰, seria, em suma, um critério fundamental para aferir seu caráter popular. Sua utilização evita, de um lado, a arbitrariedade envolvida na noção de “espírito popular” e similares; de outro, o risco de uma posição rígida, que exclua as possibilidades de transformação, proveniente de exigências como as de origem rural, caráter “tradicional” preservação pela imitação (as duas últimas abrandadas pela própria *Carta do Folclore*).

A questão da *autonomia*, obviamente, não é nada simples. O termo é usado aqui para assinalar a importância da *decisão final e da existência ou não de interferência direta, imediata, na realização*. O que não significa ausência de influência da cultura e da ideologia dominantes sobre a cultura popular. Até porque isso seria impossível: se os produtores culturais populares são membros das camadas subalternas, eles estão submetidos à hegemonia, que consiste justamente na capacidade das classes dominantes de imporem os valores e idéias favoráveis a seus interesses particulares aos demais segmentos da sociedade.¹³¹

Não se pode perder de vista, por conseguinte, a influência cultural, ideológica e política exercida pela indústria cultural, pela Igreja, pela escola e por outros órgãos e agentes, a autocensura, a repressão de várias origens, etc.

¹²⁹ Apud CARNEIRO, E. *Dinâmica do folclore*. Op. cit., p. 63.

¹³⁰ Idem, *ibidem*, loc. cit.

¹³¹ O conceito de hegemonia é básico nas reflexões de Gramsci, sendo discutido, entre outros, por CARDOSO, Miriam Limoeiro. *Ideologia do desenvolvimento*; Brasil: JK-JQ. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 72-6; GRUPPI, Luciano. *O conceito de hegemonia em Gramsci*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1978; e ORTIZ, Renato. *A consciência fragmentada*. Op. cit., p. 4589.

Tradição e resistência

Se o reconhecimento das dificuldades enfrentadas pelas práticas culturais populares, na “cidade” e na “roça”, não leva necessariamente a decretar sua “morte”, ou sua descaracterização progressiva, a indicação de aspectos que mostram sua vitalidade não pode ser simplesmente uma forma de constatar, não sem certa dose de alívio, que elas *ainda persistem*. As duas posturas, no fundo, são variantes (a segunda mais otimista que a primeira) da concepção do folclore como *sobrevivência*, por sua vez ancorada na idéia de que os “fatos folclóricos” estão deslocados no tempo e no espaço, pertencem, na verdade, ao passado, que o mundo rural pode ou não continuar encarnando hoje.

Antes de caracterizar as manifestações culturais populares como resíduos do passado, que se conservam ou desaparecem gradativamente, seria interessante tentar verificar o que estas manifestações, afinal, conservam. Sem cair em formulações vagas e arbitrarias do tipo “as nossas tradições” ou, muito menos, a “alma” ou os “sentimentos” do povo, cujos perigos já foram apontados no início deste trabalho.

O estudo do *Samba-lenço de Mauá* mostrou que se trata de um grupo especializado, cujos integrantes detêm um saber, um conjunto de conhecimentos que abarca a música (canto e instrumentos), a poesia, a coreografia e a religião. Esses conhecimentos ultrapassam os aspectos imediatamente envolvidos no samba, para alcançar outras danças (a folia de Reis, o batuque, a dança de São Gonçalo, o jongo) e as práticas religiosas em nível mais geral (o terço, os preceitos a serem observados em outras danças, como a congada e a dança de São Gonçalo, os benzimentos). Os integrantes do grupo assumem diferentes atribuições, o que implica, por sua vez, a existência de especializações diversas e complementares em seu interior.

Este saber se constitui dentro de uma certa *tradição*. Não no sentido de estar preso ao passado, opondo-se à mudança, mas no de se ligar a um modo específico de encarar e de se relacionar com a natureza, com os outros homens e com o sobrenatural, de conceber e elaborar os versos, a música, a dança, de transmitir esse saber¹³².

Tradição, assim, significa a inscrição em uma determinada trajetória, que vincula os sambadores com os participantes (antigos e atuais) dos demais grupos de samba-lenço, de outros tipos de samba, de batuque, de jongo, de outras danças religiosas... Essas manifestações e os que as praticam têm em comum – sem esquecer suas diferenças – uma determinada inserção nas relações sociais e culturais. Tal idéia de tradição implica a continuidade, sim, mas não exclui a transformação – da qual resulta, por exemplo, a heterogeneidade da cultura popular.

As modificações pelas quais passam as manifestações culturais populares devem-se às mudanças no contexto social e cultural em que se inserem. No entanto, isto só é possível porque não apenas o contexto, mas também as manifestações e as relações entre um e outras são *dinâmicas*, ou seja, sua transformação não é obrigatoriamente uma descaracterização, mas algo que lhes é inerente. Pode-se dizer, assim, que esta produção cultural se constitui no interior de uma tradição e, ao mesmo tempo, contribui para construí-la.

A concepção de tradição difere também da de folclore como repositório de “nossas raízes”, como o catalisador de um substrato comum a toda a cultura nacional. Exatamente ao contrário daquela idéia, bastante difundida, a tradição das práticas culturais populares aparece aqui como algo que as *distingue* da cultura dominante: elas estão ancoradas a tradições diversas, a cada uma das quais corresponde um modo específico de compreender e de elaborar as criações culturais.

¹³² Cf. XIDIEH, O. E. *Narrativas pias populares*. Op. cit., esp. p. 83-122 e p. 141-5; BRANDÃO, C. R. *Os deuses do povo*. Op. cit., cap. 6, p. 150-68 e *Sacerdotes de viola*. Op. cit., esp. p. 203-56.

Não são universos estanques, mas as influências que um exerce sobre o outro, em ambas as direções, não autoriza a confundi-los, muito menos a considerar a cultura popular como o fundamento da cultura nacional, sua parte mais “pura”. Isto equivaleria a caracterizá-la como aglomerado de elementos “primitivos”, “brutos”, que as “elites” se encarregariam de burilar para transformá-los em cultura “sem mais” – a que não necessita de adjetivos, por ser a cultura propriamente dita.

Pode-se dizer também que o *Samba-lenço de Mauá* conserva uma *memória*, que não se restringe às lembranças a respeito da dança e da festa. As modas antigas que o grupo canta registram também, ainda que fragmentariamente as situações e as relações vividas por negros e “pobres”, em seu confronto com os “brancos” e “ricos”¹³³.

Os versos que falam da opressão, da injustiça e do preconceito, os que incluem palavras da “língua africana”, bem como a festa de 13 de maio, relembram que o grupo é formado por descendentes de escravos, submetidos (os escravos e seus descendentes) à miséria, à opressão e à discriminação. Ao mesmo tempo, sublinham o caráter afro-brasileiro de sua cultura.

A concepção do folclore como sobrevivência traz consigo ainda uma outra noção, que vale a pena recuperar – a de *resistência*. O *Samba-lenço* resiste, não a um hipotético desaparecimento da dança que executa, mas à imposição cotidiana de padrões e valores emanados da cultura dominante, sobretudo via indústria cultural, voltada precisamente para a difusão da “cultura” para a “massa”. Esta resistência se faz através da reafirmação constante de padrões e valores distintos daqueles, embutidos em uma produção cultural alternativa à dos meios de difusão da ideologia dominante.

O que foi colocado até aqui permite escapar à perspectiva conservadora da manutenção de manifestações culturais populares como conservação das “tradições nacionais”. Possibilita compreender o *Samba-lenço* como grupo que *reproduz* (produz novamente a cada momento) todo um conjunto de práticas culturais que se distinguem da cultura e da ideologia dominantes e, em certa medida, se *contrapõem* a elas.

Resta dizer que a realização das manifestações culturais populares aparece, sobretudo, como algo *problemático*. Sua (re)produção sé é possível como exercício de *resistência* – contra os vários obstáculos e limitações postos pelas condições econômicas e culturais; contra a tendência homogeneizadora da indústria cultural; e, não menos importante, contra as tentativas (ou a tentação?) dos setores dominantes de submeter a seu controle ou, pelo menos, de circunscrever em limites que não ameacem sua hegemonia, a produção cultural dos demais segmentos da sociedade.

¹³³ Os textos de Brandão sublinham este ponto. Sobre a memória, cf. BOSI, Ecléia. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: TAQ, 1983; e LE GOFF, Jacques. *Memória*. Trad. Bernardo Leite e Irene Ferreira. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, v. 1, p. 11-50.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. Trad. Amélia Cohn. In: COHN, Gabriel (Org.). *Comunicação e indústria cultural*. 4. ed. São Paulo: nacional, 1978, p. 287-95.
- _____. Televisão, consciência e indústria cultural. Trad. Amélia Cohn. In: COHN, G., Op. cit., p. 346-54.
- ADORNO, Theodor W. & HORKEIMER, Marx. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- A FESA DO DIVINO EM PIRACICABA. *Jornal de Piracicaba*, 18 jul. 1976. JP Especial Documento, p. 4-6.
- ALENCAR, José de. *O nosso cancionário: cartas ao Sr. Joaquim Serra*. Introd. e notas Manuel Esteves e M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: São José, 1962.
- ALMEIDA, Benedito Pires de. A festa do Divino (Tradições e reminiscências de Tietê). *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, Departamento de Cultura, V (LIX): 33-66, jul. 1939.
- _____. Festas e tradições de Tietê. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, Departamento de Cultura, XII (CVII): mar./abr. 1946.
- ALMEIDA, Mauro W. B. de. *Folhetos (a literatura de cordel no NE brasileiro)*. São Paulo, 1979, 2 v. (Dissert. Mest., Deptº C. Sociais, Fac. Filos., Letras e C. Humanas, USP).
- ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982 (Col. O baile das quatro artes).
- AMARAL, Amadeu. *O dialeto caipira: gramática e vocabulário*. 3. ed. São Paulo: Hucitec/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado, 1976.
- ANDRADE, Mário de. O samba rural paulista. In: *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1965, p. 145-231.
- _____. *Danças dramáticas do Brasil*. Org. Oneyda Alvarenga. São Paulo: Martins, 1959, t. 3.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.
- ANUÁRIO DO FOLCLORE. Olímpia, Museu de História e Folclore “D. Maria Olímpia”/Comissão de Folclore (Conselho Municipal de /Cultura), IX (10-12), 22 ago. 1982.
- ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1981. (Col. Primeiros passos, 36).
- _____. *O trabalho e a fala: estudo antropológico sobre os folhetos de cordel*. São Paulo: Kairós; Campinas: FUNCAP, 1982.
- ARAÚJO, Alceu Maynard de. *Cultura popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- ARTE EM REVISTA. São Paulo: Kairós, n. 3, mar. 1980.
- AYALA, Marcos & AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura popular no Brasil: perspectivas de análise*. São Paulo: Ática, 1987. (Série Princípios, 122).
- AYALA, Maria Ignez Novais. *No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina*. São Paulo, 1982. (Tese de doutoramento, Deptº Linguística e Línguas Orientais, FFLCH, USP).
- BASTIDE, Roger. *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Anhambi, 1959.
- BERLINCK, Manoel T. *Marginalidade social e relações de classes em São Paulo*. Petrópolis: Vozes, 1975. (Col. Sociologia brasileira, 1).
- BOAL, Augusto. Categorias do teatro popular. In: *Técnicas latino-americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário*. São Paulo: HUCITEC, 1979, p. 21-49.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: TAQ, 1983.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os deuses do povo: um estudo sobre a religião popular*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

- _____. *A festa do santo de preto*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore; Goiânia: Editora Universitária/UFG, 1985.
- _____. *Peões, pretos e congos: trabalho e identidade étnica em Goiás*. Goiânia: Editora Universitária/UnB, 1977.
- _____. *Sacerdotes de viola: rituais religiosos e catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais*. Petrópolis: Vozes, 1981. (Publicações CID; Sociologia religiosa, 5).
- _____. *O que é folclore*. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Col. Primeiros passos, 60).
- CADERNOS CEBRAP. São Paulo: CEBRAP/Brasiliense, n. 14, 1975. (Cultura e participação na cidade de São Paulo).
- CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: nacional, 1977.
- CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1971.
- CARDOSO, Miriam Limoeiro. *Ideologia do desenvolvimento*. Brasil: JK-JQ. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. (Col. Estudos brasileiros, 14).
- CARNEIRO, Edison. *Dinâmica do folclore*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. (Col. Perspectivas do homem, 9).
- _____. Samba de umbigada. In: *folguedos tradicionais*. Apres. Vicente Salles. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1982, p. 27-57. (Col. Etnografia e folclore – Clássicos, 1).
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1969, 2 v. (Edições de Ouro, 1011).
- _____. *Literatura oral no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1978. (Documentos brasileiros, 186).
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 3. ed. São Paulo: Moderna, 1982. (Col. Contemporânea).
- _____. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983. (O nacional e o popular na cultura brasileira).
- CIRESE, Alberto M. *Cultura egemonica e culture subalterne: rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*. 2. ed. acresc., 6. rist. Palermo: Palumbo, 1979.
- _____. *Intellettuali, folklore, istinto di classe: note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*. 3. ed. Torino: Einaudi, 1976.
- COHN, Gabriel. Problemas da industrialização no século XX. In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). *Brasil em perspectiva*. 12. ed. São Paulo: DIFEL, 1981. (Col. Corpo e alma do Brasil, 23).
- COLONELLI, Cristina Argenton. *Bibliografia do folclore brasileiro*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979. (Col. Folclore, 19).
- CUNHA, Mário Wagner Vieira da. Descrição da festa de Bom Jesus de Pirapora. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo: Departamento de Cultura, IV (XLI): 5-36, nov. 1937.
- DURHAM, Eunice R. *A caminho da cidade: a vida rural e a migração para São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Col. Debates, 77).
- ESCALANTE, Eduardo A. *A festa de Santa Cruz da Aldeia de Carapicuíba no estado de São Paulo*. Rio de Janeiro: MEC/SEC/FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore; São Paulo: Secretaria de Estado da cultura, 1981.
- FAUSTO, Boris (Dir.). *História geral da civilização brasileira – O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964)*. 2. ed. São Paulo: DIFEL, 1986, 4 v., t. 3.
- FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1978, 2 v. (Col. Ensaios, 34).
- _____. *O folclore em questão*. São Paulo: HUCITEC, 1978. (Col. Estudos brasileiros, 8).
- _____. *Folclore e mudança social na cidade de São Paulo*. 2. ed. rev. Petrópolis: Vozes, 1979. (Col. Sociologia brasileira, 10).

- _____. Congadas e batuques em Sorocaba. *Sociologia*, V (3): 242-56, ago. 1943.
- _____. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Difel, s/d.
- FERNANDES, Rubem César. *Os cavaleiros do Bom Jesus: uma introdução às religiões populares*. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Col. Primeiros vôos, 7).
- FREITAS, Affonso A. de. *Tradições e reminiscências paulistanas*. 3. ed. conf. a 2. ed. ilustr. rev. e aum. São Affonso de Freitas Júnior. São Paulo: Governo do Estado, 1978. (Col. paulística, 9).
- FRY, Peter, VOGT, Carlos & GNERRE, Maurizio. Mafambura e xaxapura: na encruzilhada da identidade. In: FRY, Peter. *Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p. 116-35.
- GALLET, Luciano. O negro na música brasileira. In: *Estudos de folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia., 1934, p. 47-64.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *As culturas populares no capitalismo*. Trad. Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- GRAMSCI, Antonio. *Concepção dialética da história*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Col. Perspectivas do homem, 12).
- _____. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. (Col. Perspectivas do homem, 48 – Série Filosofia).
- _____. *Literatura e vida nacional*. Trad. e sel. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. (Col. Perspectivas do homem, 49 – Série Literatura).
- GRUPPI, Luciano. *O conceito de hegemonia em Gramsci*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- HASENBALG, Carlos Alfredo. *Discriminação e desigualdades raciais no Brasil*. Trad. Patrick Burglin. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- HOBBSBAWN, Eric & RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. (Col. Pensamento crítico, 55).
- “HOJE MOGI DAS CRUZES ESTARÁ REVIVENDO UMA BELA TRADIÇÃO FOLCLÓRICA.” *Diário de Mogi*, Mogi das Cruzes, 20 maio 1972, p. 10.
- HORI, Iêda Marques Brito. *Samba na cidade de São Paulo (1900-1930): contribuição ao estudo da resistência e da repressão cultural*. São Paulo: USP, 1981. (Dissertação de Mestrado, Deptº de Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP).
- IANNI, Octávio. *Raças e classes sociais no Brasil*. 3. ed. rev. e aum. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- LE GOFF, Jacques. Memória. Trad. Bernardo Leite e Irene Ferreira. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Imprensa nacional/Casa da Moeda, 1984, p. 11-50.
- LIMA, Rossini Tavares de. *Folclore de São Paulo: melodia e ritmo*. 2. ed. São Paulo: Ricordi, [1961].
- MACHADO, Ana Maria. Hoje é dia de jongo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 set. 1975, n. p. (xerox).
- MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1985.
- MAGALHÃES, Celso de. *A poesia popular brasileira*. Introd. e notas Bráulio do Nascimento. Rio de Janeiro: Divisão de Publicação e Divulgação/Biblioteca Nacional, 1973.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MAGRASSI, Guillermo E. & ROCCA, MANUEL María (Introd. y sel.). *Introducción al folclore*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1978.
- MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do manifesto do CPC. *Arte em Revista*, São Paulo: Kairós, I (1): 67-79, jan./mar. 1979.
- _____. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

- MARTINS, Josué de Souza. Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos oprimidos. In: *Capitalismo e tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1975, p. 103-61.
- MORLINI, Alfredo & KATO, Alice. *A Festa do Divino em Mogi das Cruzes*. Mogi das Cruzes: Centro Mogiano de Pesquisas, 1973.
- MOURA, Clóvis. *Brasil: raízes do protesto negro*. São Paulo: Global, 1983.
- _____. *Rebeliões da senzala: quilombos, insurreições, guerrilhas*. 3. ed. São Paulo: Ciências Humanas, 1981. (A questão social no Brasil, 6).
- NASCIMENTO, Braulio do (Org.). *Bibliografia do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1971.
- NOVAIS, Maria Ignez Moura. *Nas trilhas da cultura popular: o teatro de Ariano Suassuna*. São Paulo, 1976. (Dissertação de mestrado, Dept^o de Lingüística e Línguas Orientais, FFLCH, USP).
- ORTIZ, Renato. *A consciência fragmentada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. (Col. Pensamento crítico, 41).
- _____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Cultura popular: românticos e folcloristas*. São Paulo: PUC/Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais, 1985.
- OUTSUKA, Lenita. A divina festa do folclore. *Última Hora*, São Paulo, 14 maio 1972, p. 10.
- PAULA, Zuleika de. *Festa de Anhembi: encontro e amortalhados*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia/Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.
- PELLEGRINI FILHO, Américo. *Folclore paulista: calendário e documentário*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura: Cortez, 1985.
- PRADO JÚNIOR, Caio. *História econômica do Brasil*. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 1971.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Sociologia e folclore: a dança de São Gonçalo num povoado bahiano*. Salvador: Progresso/Fundo para o Desenvolvimento da Ciência na Bahia, 1958.
- RAMOS, Arthur. *Estudos de folk-lore: definição e limites, teorias de interpretação*. Pref. Roger Bastide. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, s/d. (Col. Gaivota, 8).
- _____. *O folclore negro no Brasil*. 2. ed. ilust. e rev. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1954.
- RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *O jongo*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1984.
- ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. 2. ed. Petrópolis: Vozes (convênio com o Governo do Estado de Sergipe), 1977. (Dimensões do Brasil, 8).
- SATRIANI, Luigi M. Lombardi. *Antropologia cultural e análise da cultura subalterna*. Trad. Josildeth Gomes Consorte. São Paulo: HUCITEC, 1986. (Col. Ciências Sociais, 18).
- _____. *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*. Trad. Eduardo Molina. Mexico: Editorial Nueva Imagen, 1978.
- TERRA, Ruth Brito Lêmos. *Memória de lutas: literatura de folhetos do Nordeste (1893-1930)*. São Paulo: Global, 1983. (Teses, 13).
- VALLE, Edênio & QUEIRÓZ, José J. (Org.). *A cultura do povo*. São Paulo: Cortez & Moraes/EDUC, 1979. (Col. IEE, 11).
- XIDIEH, Oswaldo Elias. *Narrativas piás populares*. São Paulo: IEB-USP, 1967.
- _____. *Semana Santa cabocla*. São Paulo: IEB-USP, 1972.
- XIDIEH, O. E. et al. *Catálogo da Feira Nacional da Cultura Popular*. São Paulo: SESC, 1976.