

Samba Lenço de Mauá

Uma dança devocional afro-brasileira



Marcos Ayala

Marcos Ayala

Samba Lenço de Mauá

Uma dança devocional afro-brasileira



Editora da URCA
2023

Preparação de texto e revisão: Maria Ignez Novais Ayala e Ana Lúcia Moura Novais.

Projeto gráfico e diagramação: Magno Augusto Job de Andrade.

Fotografias: Maria Ignez Novais Ayala.

Registros sonoros: Marcos Ayala e Maria Ignez Novais Ayala.

Produção editorial: Magno Augusto Job de Andrade.

Ficha Catalográfica elaborada por meio do sistema
de geração automática da Biblioteca Central da Universidade Regional do Cariri - URCA

Ayala, Marcos

A973s Samba Lenço de Mauá Uma dança devocional afro-brasileira /
Marcos Ayala. Crato: Editora da URCA, 2023.

124p. il.

ISBN: 978-65-87827-28-5

1.Samba Lenço, 2.Cultura popular, 3.Danças devocionais; I.Título.

CDD: 300

Para outras obras do autor consulte www.acervoayala.com

© Marcos Ayala, 2023. Todos os direitos reservados.

Para o pessoal do **Samba Lenço de Mauá** –
aquelas e aqueles que me acolheram tão
calorosamente

Para os sambadores que mantêm viva esta
cultura nos dias de hoje

Para Marineis

AGRADECIMENTOS

O capítulo dos agradecimentos teria que começar pelos integrantes do **Samba Lenço de Mauá**. Dona Sebastiana, dona Guilhermina, dona Chiquinha, dona Aparecida, dona Nenê e seu João foram “tias” e “tio” também de quem os procurou para fazer perguntas – e tudo fizeram para satisfazer a curiosidade deste estranho que transformaram em amigo e 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 apenas algumas estão neste trabalho.

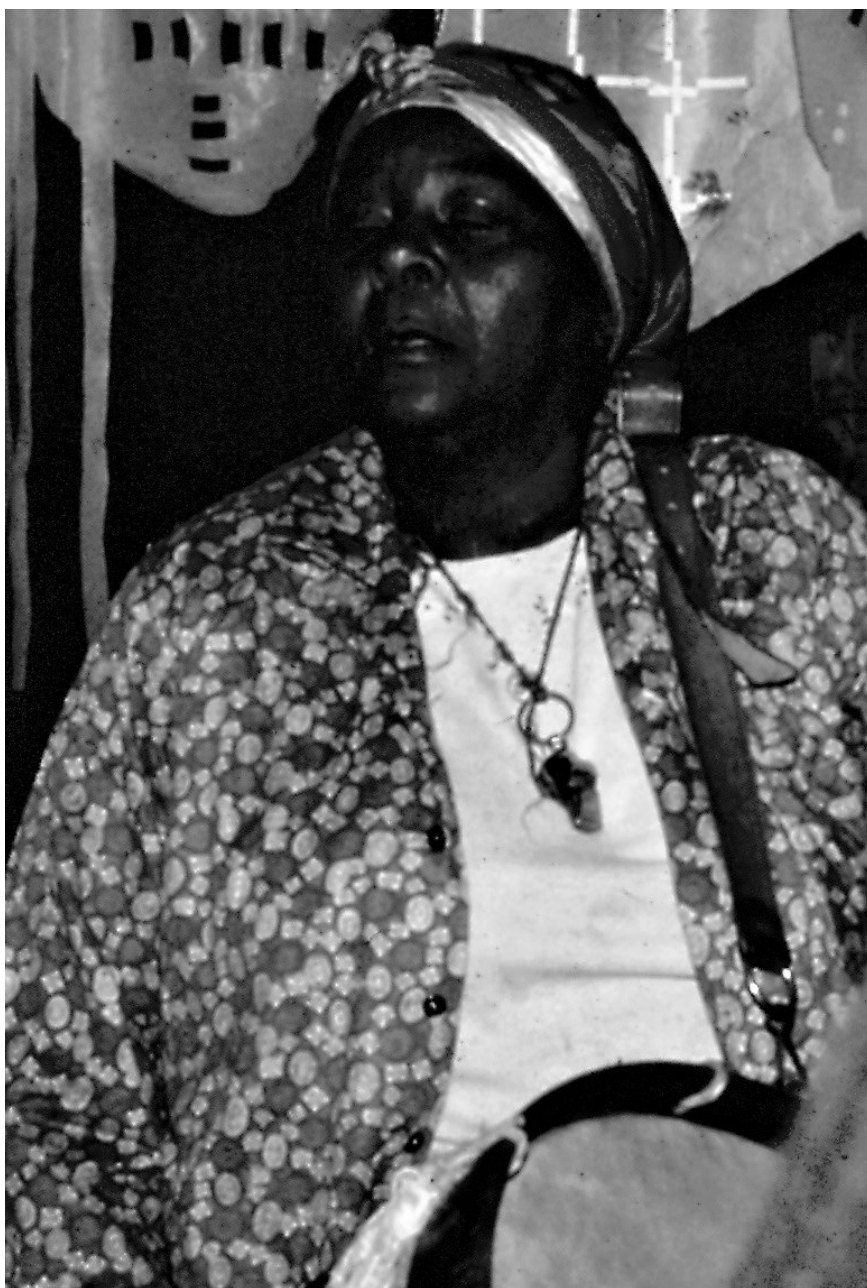
Este livro tem origem em minha dissertação de Mestrado, que só pude realizar porque contei com a colaboração de muita gente. O professor Gabriel Cohn aceitou a orientação, apesar do tema não se enquadrar em suas áreas de pesquisa preferenciais. Foi com Marineis que comecei a assistir e participar das danças e festas e aprendi a conhecer e a aprender com aqueles que as realizavam; também devo a ela a leitura e discussão dos textos e das ideias, a participação nas pesquisas de campo e o apoio na infraestrutura das pesquisas, além dos contatos com o Prof. Xidieh.

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 dona Albina; o fato de ter recebido sua indicação facilitou enormemente os contatos com os sambadores.

Zenir Campos Reis, Rosa Godoy e Joana Neves fizeram leituras críticas, desde a fase do projeto, até o texto final. Outras pessoas contribuíram com sugestões, apoio logístico e outras formas de auxílio.

A transformação deste trabalho em livro só foi possível com a valiosa contribuição de Magno Augusto Job de Andrade na editoração e criação da belíssima capa. Marineis e Ucha (Ana Lúcia Moura Novais) ajudaram a revisar o texto. Marineis também fez a restauração das fotografias, uma tarefa difícil, pois os originais em papel e em filme estão bastante desbotados e com as cores muito alteradas.

A todas essas pessoas, expresso aqui meu profundo agradecimento.



*Eh, Horácio, eh, Horácio,
aperta o pé,
que a picada tá no rastro.
(Versos do Samba Lenço)*

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS	VIII
APRESENTAÇÃO	IX
INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1	
O SAMBA LENÇO (O GRUPO, A DANÇA)	25
1.1 Apresentação do grupo e da dança	26
1.2 De danças e festas	32
<i>O 13 de maio da Vila das Palmeiras</i>	34
<i>A Festa de São João em Mauá</i>	35
1.3 Apresentações em eventos públicos	45
<i>Um grande show de folclore</i>	47
<i>Apoteose: um museu em desfile</i>	48
CAPÍTULO 2	
HISTÓRIAS DE VIDA, MEMÓRIAS DO SAMBA	53
2.1 Os sambadores – histórias de vida	54
2.2 Memórias do samba: história, histórias	57
2.3 O aprendizado do samba	59
2.4 As festas “de antigamente”	63
2.5 Conjugando o diverso	67
2.6 Origens das “modas”	68
2.7 A organização das atividades	69
2.8 A intensidade da participação	75
2.9 Conhecimento, especialização e liderança	76
CAPÍTULO 3	
CONTEXTOS DO SAMBA LENÇO	79
3.1 O samba “de antigamente”	80
3.2 Migrações e outras mudanças	81
3.3 Organização, realização e controle de danças devocionais populares	84
3.4 A luta pela autonomia	93
3.5 Festa, dança e religiosidade	95
3.6 Temas dos sambas	100
3.7 As marcas do tempo	107
(IN)CONCLUSÕES	
AS LIÇÕES DO SAMBA	109
Cultura popular e instituições	110
No rastro de uma definição	112
Tradição e resistência	115
REFERÊNCIAS	118

LISTA DE IMAGENS

Samba Lenço de Mauá – Olímpia – 1982	25
Dona Nenê, Dona Aparecida e Dona Sebastiana – Mauá – 1978	26
Dona Sebastiana – Mauá – 1978	32
Nhô Policarpo e Nhá Rita – Mauá, 1976	35
Batismo de São João, com as 4 velas formando uma cruz – Mauá, 1976	36
Dona Aparecida – Mauá, 1978	41
Dona Guilhermina – São Gonçalo de Mariquinha – São Paulo	42
Samba Lenço de Mauá – Olímpia – 1982	46
Samba Lenço de Mauá – Olímpia – 1982	48
Zé Mauro – 18º Festival do Folclore de Olímpia (SP) – 1982	50
Dona Chiquinha e, ao lado, Dona Albina – São Gonçalo de Mariquinha – São Paulo	52
Dona Albina, com o tambu e a foto de seu pai – Vila das Palmeiras – São Paulo	53
Seu João – Olímpia – 1982	54
Dona Nenê e Dona Sebastiana – Mauá – 1978	55
Dona Albina, com o tambu, ao lado de sua filha Nice – Vila das Palmeiras – São Paulo	61
Samba Lenço de Mauá – Parque do Carmo, São Paulo – 1981	79
Dona Guilhermina, segurando a bandeira do Samba Lenço de Mauá – Parque do Carmo, São Paulo – 1981	97
Samba Lenço de Mauá – Parque do Carmo, São Paulo – 1981	99
Dona Aparecida – Olímpia – 1982	109

APRESENTAÇÃO

Começo admitindo que este é um trabalho datado, uma vez que se baseia na dissertação de mestrado que defendi em 1988¹. No entanto, mesmo já alcançando uma certa “idade”, tem atraído a atenção de algumas pessoas ao longo dos anos, inclusive recentemente. Além disso, ressurgiu nos últimos tempos o interesse pelas culturas populares tradicionais e pelas questões relacionadas à cultura negra e ao racismo. Esses dois fatores me levaram a crer que valeria a pena transformá-lo em livro.

Outro motivo para realizar esta publicação são duas características da análise realizada: em primeiro lugar, tratar as manifestações culturais populares tradicionais como cultura viva e, portanto, sujeita a transformações; em segundo lugar (e como decorrência da condição anterior), buscar compreendê-las como processo de produção, realizado no presente, por pessoas, grupos, sob determinadas condições culturais, sociais, econômicas e políticas. Para entendê-las, é fundamental compreender seu contexto de produção. Esse enfoque estava presente em outros estudos realizados na época – vários deles, realizados nas áreas de Ciências Sociais, Letras, História, são citados ao longo deste estudo.

Esta abordagem é fruto da influência de um conjunto de autores, referidos abaixo, e foi inspirada sobretudo por Oswaldo Elias Xidieh, professor com quem mantive contato a partir de 1975, somente fora das salas de aula, pois era aluno da USP e ele atuava na Faculdade de Marília, interior de São Paulo. Os ensinamentos de Xidieh foram muito marcantes não só no que diz respeito às pesquisas e análises das culturas populares, que conhecia profundamente, mas com relação a toda a minha experiência acadêmica, seja como aluno, professor, orientador ou pesquisador. Ensinamentos dados não com a pose de autoridade, mas de modo informal, despretensioso.

Tal perspectiva de análise foi muito bem caracterizada por Roger Bastide, orientador de Xidieh, ao afirmar que a cultura

[...] não pode existir sem uma estrutura que não só lhe serve de base, mas que é ainda um dos fatores de sua criação ou de sua metamorfose. O folclore não flutua no ar, só existe encarnado numa sociedade, e estudá-lo sem levar em conta essa sociedade é condenar-se a apreender-lhe apenas a superfície.²

Este modo de tratar as culturas em geral, e as culturas populares tradicionais em particular, continua sendo muito atual e necessário – mais um estímulo que me encorajou a realizar esta publicação.

Preferi não fazer muitas alterações no texto. Apenas uma revisão, necessária para reparar eventuais erros e adequar o trabalho às mudanças ocorridas na ortografia e nas normas a serem seguidas em publicações (nas referências bibliográficas, por exemplo), além de umas poucas mudanças de redação, para acrescentar algumas informações ou tornar o texto mais inteligível e da incorporação ao corpo da obra de trechos de notas que estavam muito extensas.

A dissertação, como disse acima, tem sido alvo da atenção de algumas pessoas, mesmo decorridos vários anos de sua defesa. Espero que o presente livro possa ter interesse para quem queira conhecer um pouco a respeito do samba lenço, da organização do grupo que realizava esta dança nas décadas de 1970 e 1980, das pessoas que então compunham este grupo, das festas e outros eventos em que a dança ocorria, ou ainda do contexto sociocultural em que estava inserida essa produção cultural.

1. AYALA, M. **O Samba-Lenço de Mauá** (organização e práticas culturais de um grupo de dança religiosa. 1987. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1988.

2. BASTIDE, Roger. **Sociologia do folclore brasileiro**. São Paulo, Anhambi, 1959, Introdução, p. 2.

INTRODUÇÃO

A discussão de qualquer tema de cultura popular exige um esclarecimento inicial³. 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 “cult”, em geral denominada simplesmente cultura, sem adjetivos. Na verdade, em nossa sociedade, a distinção deve ser feita, no mínimo, em relação à cultura acadêmica, à das artes legitimadas pelos grupos sociais hegemônicos e à indústria cultural. Alguns acrescentariam a cultura dita “primitiva”⁴. 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.⁵

Câmara Cascudo, no texto citado, toma a cultura popular como sinônimo de folclore. Há autores, no entanto, para quem as consequências 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.⁶

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.⁷

3. 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).

4. 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.

5. 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 anteriores à última reforma ortográfica.

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

7. *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.

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.⁸

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 veem 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 “tradicionais”.

Tal modo de pensar, argumenta, fixa a cultura no passado, levando a entender suas modificações apenas “como deturpadoras ou empobrecedoras.”⁹ 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 em visões conservadoras, que tratam as manifestações culturais populares como “sobrevivências”, resquícios do passado. Muitas das definições de folclore (agora entendido como sinônimo de cultura popular) trazem embutidas noções problemáticas, quando não francamente preconceituosas, de povo, “raça” e cultura, que frequentemente 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 – pois a cultura popular continua viva – não impede que voltem a ser feitos, com relação a outras manifestações ou até àquela mesma.

A recorrência da percepção das práticas culturais populares como algo fadado a desaparecer, em análises 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 ideia de que a cultura popular ocupa um estágio inferior de desenvolvimento, em comparação com a cultura escrita. O 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 alguém incorrer em uma visão da diversidade cultural como diferença entre um nível “superior”
8. *Ibidem*, p. 45.

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

e um “inferior”, entre uma produção que seria mais e outra menos elaborada – em vez de perceber que se trata de culturas distintas, cada qual com suas características e especificidades.

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 ideias, encontradas já nos primeiros estudiosos da cultura popular brasileira, mas que continuam presentes em textos bem posteriores.

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 citações de trechos feitas por Sílvio Romero nos **Estudos sobre a poesia popular do Brasil**¹⁰.

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”¹¹. 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.¹²

José de Alencar assim inicia sua primeira carta:

É nas trovas populares que sente-se mais viva e ingênua a alma de uma nação.¹³

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 ideia 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 “raças”¹⁴.

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 incultas” os “órgãos mais

10. 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].

11. ROMERO, Sílvio, *op. cit.*, p. 31.

12. MAGALHÃES, Celso de, *op. cit.*, p. 35.

13. ALENCAR, José de, *op. cit.*, p. 15.

14. Cf. MAGALHÃES, José de, *op. cit.*, esp. cap. 2 e ROMERO, Sílvio, *op. cit.*, esp. cap. 1, 8 e 10.

autorizados” da poesia popular, “uma poesia da natureza”. Mas também Celso de Magalhães mostra uma certa preferência pelo “matuto”, em detrimento do “capadócio”¹⁵.

Tal seleção relaciona-se estreitamente ao interesse pelo caráter **tradicional** dessa poesia, que estaria mais bem 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 negros¹⁶.

Sílvio Romero reconhece – e defende – “no povo a força de produzir e o direito de transformar a sua poesia e os seus contos.”¹⁷ 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, 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 econômica¹⁸.

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 indígenas, “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 Magalhães¹⁹.

Ao complexo de inferioridade nacional, manifesto nestas posições, acrescente-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.

Começemos 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.

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

16. V. MAGALHÃES, José de, *op. cit.*, p. 15, p. 44-5, p. 51.

17. ROMERO, Sílvio, *op. cit.*, p. 71.

18. *Ibidem*, p. 18-9, p. 33-4, p. 39-40, cap. 7 e 10.

19. *Ibidem*, p. 266; MAGALHÃES, Celso de, *op. cit.*, p. 42.

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 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 “pior”, passa-se à discriminação entre o que realmente pertence à cultura popular e o que lhe é postigo, 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-las²⁰.

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 frequente oposição da hierarquia católica – que, ao contrário do autor citado, considera perniciosas ao povo e a sua religião as “crendices e superstições” que mais se afastam das crenças ortodoxas. Deve-se sublinhar 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 civis para impedi-las. Este modo de encarar a cultura 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 postiços, 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 enfocado. Ela implica em extrair, 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 venha a ser 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 “raças” 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 ideias de “índole”, “manifestação espontânea”, “genuína” e outras do mesmo tipo, aplicadas à cultura, por serem demasiado vagas, abrem um largo espaço para a

20. MAGALHÃES, Celso de, *op. cit.*, p. 77.

arbitrariedade. Buscam, antes de tudo, **determinar** como a cultura **deveria** se constituir, 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.

Se as consequências deste enfoque se tornam explícitas na obra de Celso de Magalhães, nem por isto estão totalmente ausentes de outros textos. No século XX, 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.²¹

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**²².

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”, encampada 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.).²³

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 contrassenso começa a ser desfeito a partir do momento em que se considera a ideia 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” a manifestação cultural 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”:

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

22. Cf. CARNEIRO, Edison, *op. cit.*, p. 63, p. 92-3.

23. *Ibidem*, p. 111-112.

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

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.²⁴

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 Sílvia Romero²⁵. 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 como 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, além disso, 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, maléficas, 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, integrado a novos conjuntos, sem sofrer modificações. A “história” de uma prática cultural, deste

24. *Ibidem*, p. 112-113.

25. Cf. ALENCAR, José de, *op. cit.*, p. 35, p. 37-8; MAGALHÃES, Celso de, *op. cit.*, p. 32, p. 47; e ROMERO, Sílvia, *op. cit.*, p. 37-8, p. 129.

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 ideia de restauração evoca o conservadorismo e o tradicionalismo, especialmente se aplicada a manifestações culturais desaparecidas. 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 persistência 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 1920, Amadeu Amaral chama a atenção para a complexidade e a existência de uma estética e de um processo de elaboração próprios à literatura popular²⁶. 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.²⁷

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 consequências 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.²⁸

Florestan Fernandes é um dos autores 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 realidade social”. Ele é explorado tanto na análise da organização social dos grupos infantis e das 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

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

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

28. BASTIDE, R., *op. cit.*, Introdução, p. 3, p. 22.

relações dinâmicas das adivinhas com o comportamento manifesto dos agentes humanos ou com a mudança social na cidade de São Paulo etc.²⁹

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.³⁰

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 socioeconômico 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 1940, sobre a sociedade rústica e a cultura popular³¹.

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.³²

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 1960, 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 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 espírito”, nem verdadeiramente popular. Esta posição é explícita no **Anteprojeto do**

29. 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.

30. FERNANDES, Florestan. **O folclore em questão**, *op. cit.*, p. 95.

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

32. XIDIEH, O. E, *op. cit.*, 10.

Manifesto do CPC³³, 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 exemplo³⁴.

Tal ponto de vista, ao qual não falta uma dose de autoritarismo e de “desprezo pelo ‘povo fenomênico’”, 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 CPC³⁵.

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 ideias 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 interferências 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 os sinais trocados, comparada com as demais. 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 da cultura popular realizadas nos anos 1970 e 1980 retomaram a ênfase na dimensão política e ideológica da questão. Isto não impedia, porém, que estejam atentas às especificidades desta produção cultural. São decisivas, para entender os trabalhos sobre o assunto elaborados no Brasil, naquela época, 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 consequências 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 folclore³⁶.

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 sociocultural

33. 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: BOAL, A. **Técnicas latino-americanas de teatro popular: uma revolução copérnica ao contrário**. São Paulo: HUCITEC, 1979, p. 21-49.

34. Cf. NOVAIS, Maria Ignez Moura. **Nas trilhas da cultura popular: o teatro de Ariano Suassuna**. 1976. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Linguística e Línguas Orientais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1976, p. 12-3, p. 16-8.

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

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

marcado pelas contradições e pelo antagonismo, interagem com a produção cultural dominante – especialmente, a da indústria cultural³⁷.

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

[...] perdem necessariamente muito de seu significado e podem ser, assim, manipulados para compor novos conjuntos.³⁸

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.³⁹

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.⁴⁰

Cabe acrescentar a este quadro o aproveitamento da cultura popular pela cultura prestigiada pelos grupos dominantes 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”⁴¹ elaborados e veiculados pela cultura de nível universitário 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.

Também no que concerne à produção, portanto, a cultura popular se apresenta, como destaca Oswaldo Elias Xidieh,

[...] em permanente reelaboração, mediante a redução ao seu contexto das contribuições da cultura “erudita”, porém, mantendo sua identidade.⁴²

A cultura popular, em suma, recebe influências da cultura letrada 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:

[...] 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

37. SATRIANI, Luigi Maria Lombardi. **Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas**. Trad. Eduardo Molina. México: Nueva Imagen, 1978 e **Antropologia 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.

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

39. *Ibidem*, p. 14.

40. *Ibidem*, p. 14

41. *Ibidem*, p. 14

42. XIDIEH, O. E. Cultura popular, *op. cit.*, p. 3.

com criações originais – em bloco ou em índices – que passam ao domínio da cultura “superior”.⁴³

As mudanças que se dão na cultura popular não se vinculam apenas à dinâmica cultural da sociedade. Relacionam-se também ao processo socioeconômico 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.⁴⁴

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.⁴⁵

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.⁴⁶

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) 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

43. *Ibidem*, p. 5.

44. BRANDÃO, Carlos Rodrigues, *op. cit.*, p. 127.

45. GARCÍA CANCLINI, Néstor, *op. cit.*, p. 127.

46. *Idem*, *loc. cit.*

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 elementos 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 anos 1980, embora examinem 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 sociedade⁴⁷. Também estudando o folheto, mas de épocas posteriores, os trabalhos de Mauro de Almeida 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 público⁴⁸.

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 estabelecidos pelos próprios produtores⁴⁹.

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

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

48. ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. **Folhetos** (a literatura de cordel no Nordeste brasileiro). 1979. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979. ARANTES, Antonio Augusto. **O trabalho e a fala** (estudo antropológico sobre os folhetos de cordel). São Paulo: Kairós; Campinas: FUNCAMP, 1982.

49. AYALA, Maria Ignez Novais. **No arranco do grito**: aspectos da cantoria nordestina. 1982. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Linguística e Línguas Orientais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1982. A tese foi publicada na coleção Ensaaios da editora Ática em 1988.

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 expressa⁵⁰.

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 sem mais”, como a designou Gabriel Cohn⁵¹.

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 importantes do processo do qual resultam as criações 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.

Assistindo a diferentes manifestações culturais populares de áreas periféricas da Grande São Paulo e convivendo com seus realizadores, desde 1974, ainda aluno de graduação confrontava a experiência direta de sua riqueza e variedade com os trabalhos existentes 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 ou da periferia urbana de cidades industrializadas (é o caso de Mogi das Cruzes), empregados em diferentes tipos de trabalho. Poucos tinham empregos na indústria, é verdade; a maioria realizava os serviços mais cansativos e mal remunerados: carregadores de caminhão, empregadas domésticas, encanadores, lixeiros, catadores de papel... Por outro lado, 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.

50. BRANDÃO, Carlos Rodrigues, *op. cit.*, p. 96. De Brandão, ver também, 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.

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

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 no **Samba Lenço de Mauá** e em suas atividades culturais, das quais a principal – mas não a única – é o **samba lenço**⁵². Durante a realização desta pesquisa, o **Samba Lenço de Mauá** era o único grupo 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 por vezes 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.

52. Quando uso a expressão “samba lenço”, toda em minúsculas, me refiro à dança; “**Samba Lenço**”, com as iniciais em maiúsculas, se refere ao grupo **Samba Lenço de Mauá**.

CAPÍTULO 1

O SAMBA LENÇO (O GRUPO, A DANÇA)



Samba Lenço de Mauá – Olímpia – 1982
(Foto: Maria Ignez Novais Ayala)

1.1 Apresentação do grupo e da dança

O **Samba Lenço de Mauá** foi 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, que era seu “chefe” no final dos anos 1980; dona Nenê, responsável pela coreografia do grupo durante a dança; e as irmãs Guilhermina, Francisca (Chiquinha), Albina e Aparecida, que, além de dançarem, organizavam festas e sempre tiveram participação destacada nas rezas e nas demais atividades religiosas.



Dona Nenê, Dona Aparecida e Dona Sebastiana – Mauá – 1978

(Foto: Maria Ignez Novais Ayala)

Apenas uma parte do grupo – trinta e dois adultos, mais as crianças que acompanhavam alguns deles, segundo dona Nenê – dançava durante as apresentações públicas, feitas a convite de instituições governamentais ou particulares. Somava-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 pesquisa em que se baseia este trabalho foi realizada nas décadas de 1970 e 1980. Devo ressaltar, porém, que o **Samba Lenço de Mauá** continua vivo e bem atuante, com um canal no Youtube⁵³ e páginas no Facebook⁵⁴ e Instagram⁵⁵. Por isto, parte das informações apresentadas a seguir serão situadas no passado e outras, no presente (na medida em que eu tenha dados atualizados).

No momento em que a pesquisa foi realizada, a dança denominada samba lenço costumava fazer parte, como outras danças, de festas do catolicismo popular. Este

53. **Samba Lenço de Mauá**. Canal no Youtube. In. <https://www.youtube.com/channel/UCFmGjywgXITARaIVCCCKcZQ>. Acesso em 28 jul. 2023.

54. **Samba Lenço de Mauá**. Facebook. <https://www.facebook.com/gruposambalenco/>. Acesso em 28 jul. 2023.

55. **Samba Lenço de Mauá**. Instagram. https://www.instagram.com/samba_lenco_de_maua/. Acesso em 28 jul. 2023.

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.⁵⁶

A festa religiosa residencial será encarada, no presente trabalho, como o evento básico, dentre aqueles em que se insere o **Samba Lenço de Mauá**. Esta é a posição que lhe conferia a atuação de seus participantes, nos anos 1970 e 1980.

A dança conta com algumas referências bibliográficas. Foi vista por Rossini Tavares de Lima, que a denomina “**samba-lenço**”, ou “**samba-de-lenço**”, no início dos anos cinquenta, no Arraial de São Bento (município de Piracicaba) e em Araçoiaba da Serra (cidade antes denominada Campo Largo), ambos no Estado de São Paulo⁵⁷. A coreografia é muito semelhante à do samba que vi sendo realizado nas cidades de Mauá e São Paulo, que será descrito mais detalhadamente quando abordar 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 direita. A seguir, ambos saem com o corpo em sentido transversal ao das filas, com o pé direito na frente e o esquerdo atrás, 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.⁵⁸

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, a realização das distintas figurações coreográficas 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:

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

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

58. *Ibidem*, p. 93.

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.⁵⁹

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** usava zabumba, às vezes denominado bumbo (instrumento principal), pandeiro, reco-reco, “chacoaio” (chocalho, também chamado guaiá ou caracaxá) e pelo menos uma caixa e duas caixinhas (caixa de repique, que recebe ainda as denominações “repique” ou “tinhoso”).

Outros autores trataram do samba lenço. Em 1939, Benedito Pires de Almeida⁶⁰ 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.”⁶¹ Ao mesmo tempo, no terreiro, “tine o fandango...” e

[...] 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.⁶²

O artigo arrola ainda, como atividades da festa, a caninha verde, “o brinquedo de viuvinha ou casamento espanhol” e o batuque:

Mais distante um pouco, fora do terreiro, está formado perto de enorme caieira – o batuque.⁶³

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 – e é a única manifestação 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:

59. *Ibidem*, p. 91-3.

60. 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.

61. *Ibidem*, p. 52.

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

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

Requebram no batuque as **pretas** mais dengosas e saltitam no samba as **morenas** espertas.⁶⁴

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...⁶⁵

De um lado, portanto, estão os negros. 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 Fernandes⁶⁶.

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.⁶⁷

O texto faz supor que as mulheres não saíam de seus lugares, de modo semelhante ao que ocorria em uma das figurações da quadrilha “caipira” dançada nas grandes cidades, em festas 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 lenço⁶⁸. 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 Filho⁶⁹ ouviu de um sambador do mesmo grupo, em 1963, 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 em 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.⁷⁰

64. *Apud* ALMEIDA, Benedito Pires de, *op. cit.*, p. 50.

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

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

67. ALMEIDA, Benedito Pires de. A festa do divino, *op. cit.*, p. 56.

68. LIMA, Rossini Tavares de, *op. cit.*, p. 91.

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

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

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”⁷¹. Além disso, transcreve 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 diz ainda que os programas de 1974 e 1975 “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”**⁷².

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.⁷³

O programa das festas do **Divino Espírito Santo**, do **Sagrado Coração de Jesus** e de **São Lázaro**, realizadas conjuntamente (dias 27, 28 e 29 de junho de 1968) em Nazaré Paulista (SP) também é reproduzido na obra de Pellegrini Filho. Para o dia 28, o programa previa “o samba que estará a cargo do seu chefe F. Sales”, não deixando claro, porém, que tipo de samba seria esse⁷⁴.

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.⁷⁵

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 os integrantes do **Samba Lenço de Mauá** muitas vezes nomeiam sua dança apenas como “samba”, mas o este 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 Campineiro⁷⁶. Esta segunda dança foi estudada por Mário Wagner Vieira da Cunha e por Mário de Andrade, que criou para ela a denominação “samba rural paulista”⁷⁷. 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

71. PELLEGRINI FILHO, Américo, *op. cit.*, p. 161-4.

72. *Idem*, *op. cit.*, p. 174-5.

73. 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.

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

75. 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].

76. LIMA, Rossini Tavares de, *op. cit.*, p. 89-91.

77. Cf. CUNHA, M. W. V. Descrição da festa de Bom Jesus de Pirapora. **Revista do Arquivo Municipal**. São Paulo: Departamento de Cultura, IV (XLI): 5-36, nov. 1937; ANDRADE, M. de. O samba rural paulista. In: ANDRADE, M. de. **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).

“samba” ou “batuque”, outro termo genérico, embora também sirva para designar uma dança específica. 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.⁷⁸

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”.

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 Campinas⁷⁹. 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.

Por fim, há um artigo de Neide Comenda, na **Revista do Arquivo Municipal** de São Paulo, com muitas informações sobre o **Samba Lenço**, que ela assistiu na Vila das Palmeiras. A pesquisadora entrevistou Dona Guilhermina, Dona Albina, Dona Chiquinha e mais outros quinze integrantes do grupo. Perguntou o nome completo, idade, endereço, estado civil, quantos filhos, se esses dançavam o samba. A autora descreve a dança, a indumentária, adereços, os instrumentos, transcreve letras e registra em pauta algumas melodias e as “formas rítmicas” dos instrumentos⁸⁰.

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** fosse o único grupo a praticar esta manifestação na década de 1980, 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.⁸¹

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 letrada e da indústria cultural. Por isso mesmo, não é imediata e

78. CARNEIRO, E, *op. cit.*, p. 41.

79. FREITAS, Affonso A. de. **Tradições e reminiscências paulistanas**. 3. ed. São Paulo: Governo do Estado, 1978, p. 150-2. CUNHA, Mário W. V. da, *op. cit.*, p. 20-1.

80. COMENDA, Neide. Grupo de Samba-lenço em São Paulo. **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo, ano 32, n. CLXXVII, p. 121-163, abr. / jun. 1969. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=Jl2S-JnBrE8C&pg=GBS.RA1-PP8&hl=pt>. Acesso em: 14 jul. 2023.

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

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.

1.2 De danças e festas

Os integrantes do **Samba Lenço de Mauá** incluíram o samba nas festas religiosas que realizavam em suas casas – Festa 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 da mesma maneira o samba lenço, quando nelas inserido. Vistos os elementos 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, 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 frequente), 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.



Dona Sebastiana – Mauá – 1978

(Foto: Maria Ignez Novais Ayala)

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 sua atuação em festas religiosas públicas e em eventos públicos de outro tipo, a exemplo dos festivais.

O **Samba Lenço** iniciou suas atividades na casa de dona Sebastiana, em meados da década de 1950. 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, Zona Norte da capital – hoje, a Vila Carolina pertence ao distrito do Limão. 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?⁸²

Dona Chiquinha, por seu lado, denominou como **reisado** a dança que dona Nenê chamou de Folia de Reis. 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 reisados⁸³.

A Folia de Reis (ou reisado, de acordo com dona Chiquinha) 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, à 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?

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.

82. 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 ou da rima. 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.

83. Cf. ANDRADE, Mário de. As danças dramáticas do Brasil. In: ANDRADE, M. de. **Danças dramáticas do Brasil**. São Paulo: Martins, 1959, p. 13-82, esp. p. 33-37, t. 1; ALVARENGA, Oneyda. Danças dramáticas. In: ALVARENGA, O. **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 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 Palmeiras⁸⁴, 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 da 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 posteriormente surgiu uma avenida (Inajar de Sousa) e um conjunto de moradias.

Algumas pessoas iam para uma casa do outro lado do rio, onde se caracterizavam como indígenas, voltando para o lugar da festa através de uma trilha; saíam (literalmente) do mato para entrar na cabana. Sobre os corpos, pintados 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, dançado 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. 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

84. A Vila Palmeira (que os moradores só designam como Vila **das Palmeiras**) faz parte do distrito da Freguesia do Ó, situado na Zona Noroeste da capital e vizinho ao distrito do Limão, onde morava Dona Sebastiana quando da criação do **Samba Lenço de Mauá**.

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”⁸⁵. O local, a descrição e a letra de um dos cantos transcritos no estudo não deixam 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 Filho. 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 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.



Nhô Policarpo e Nhá Rita – Mauá, 1976
(Foto: Maria Ignez Novais Ayala)

85. PELLEGRINI FILHO, Américo, *op. cit.*, p. 153-55.

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 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 se deteve. 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”.



Batismo de São João, com as 4 velas formando uma cruz – Mauá, 1976
(Foto: Maria Ignez Novais Ayala)

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 membros 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 dons 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.

Terminada a tarefa de reunião das fitas, pausa para o 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 Albina, 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 começavam 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 membros do grupo, como em outras de que ela e suas irmãs participam, o que pode ser explicado por ela também ser benzedeira. 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 partes⁸⁶. 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 cruz⁸⁷.

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 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 latim⁸⁸ (**gloria pater**), seguida por outra reza, esta 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.

86. Áudio disponível em <http://www.acervoayala.com/wp-content/uploads/2023/08/samba-lenco-38-cantochao-25-06-1983-fita-2-A-Samba-lenco.mp3>.

87. 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.

88. As expressões em latim, nem sempre pronunciadas da forma mais correta, misturavam-se a palavras em português, em um processo semelhante ao que ocorre com outros rezadores populares que utilizam o latim em suas orações.

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, beijavam uma das fitas que enfeitavam 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 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 ajudavam-na a indicar quem deveria tirar as próximas rezas, demonstrando, assim, que a sequência 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 uma 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 uma 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 próprios 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 cruz e, imediatamente, pediu copos; estava começando a distribuição de água benta. Sem esperar que cessassem as conversas na sala, dona Aparecida louvou São Benedito e São João Batista e tirou a reza cantada própria desta parte do terço (como demonstram os versos “quem tiver seu pagão / pode vir batizar”):



Lira,⁸⁹

oi, Lira, corrida do mar,

oi, Lira, corrida do mar,

89. Áudio disponível em: <http://www.acervoayala.com/wp-content/uploads/2023/08/samba-lenco-39-lira-corrida-do-mar-25-06-1983-fita-2-B-Samba-lenco.mp3>.

*quem tem [tiver] seu pagão⁹⁰
pode vir batizar.
São João batizou Cristo,
Cristo batizou João,
na folha da rama verde
lá no rio de Jordão.*

Essa oração 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 por Pellegrini Filho em 1963⁹¹.

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 irmãs dirigiam a reza, desde que determinadas cerimônias fossem realizadas, aquelas orações faziam parte delas (o levantamento do mastro, por exemplo, poderia deixar de ocorrer, dependendo do caráter da festa religiosa). Duas dessas orações cantadas não faltavam: a que oferece as rezas e o terço ao santo homenageado:



*Ofereço este terço⁹².
e esta oração
que rezamos agora,
a meu São João [ou a outro santo]
que rezamos agora,
a meu São João
desta sua devota,
tenha compaixão,
que cumpriu sua promessa
com tanta devoção
que cumpriu sua promessa
com tanta devoção
seja toda hora,
seja todo dia,
conservai na frente dela,
a estrela da guia
conservai na frente dela,
a estrela da guia*

e a que indica seu encerramento:

*Vosso terço está rezado
sua missão está cumprida
Vosso terço está rezado*

90. As anotações entre colchetes, aqui como em outros casos semelhantes, indicam as variações que ocorrem nas letras dos versos: supressões, acréscimos e troca de partes de palavras ou palavras inteiras. Estas variações referem-se, seja ao modo como diversos participantes dizem o verso, seja às diferentes maneiras como uma mesma pessoa o faz, 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.

91. PELLEGRINI FILHO, Américo, *op. cit.*, p. 154.

92. Áudio disponível em <http://www.acervoayala.com/wp-content/uploads/2023/08/samba-lenco-40-terco-25-06-1983-fita-2-A-Samba-lenco.mp3>.

*sua missão está cumprida
vosso terço está rezado,
ai meu Deus
no rosário de Maria
vosso terço está rezado,
ai meu Deus
no rosário de Maria*



Dona Aparecida – Mauá, 1978
(Foto: Maria Ignez Novais Ayala)

Não era possível ver o que havia sob o altar. Durante a reza, porém, quando se faziam os 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 às 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 reposta 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, 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.’”⁹³ Câmara Cascudo, por seu lado, aponta a existência de crenças ligadas às pedras em vários povos. O mesmo ocorre em relação à água⁹⁴.

Nenhuma das obras citadas faz referência a crenças que reúnam a água e as pedras, mas Câmara Cascudo registra, citando Pereira da Costa (**Folk-lore pernambucano**), que as pedras podem representar **almas penadas**⁹⁵, 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 forças para o bem e para o mal” e que seu “poder divino [...] é de tal eficiência que a sombra dos mortos não atravessa.”⁹⁶ 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.



Dona Guilhermina – São Gonçalo de Mariquinha – São Paulo

(Foto: Maria Ignez Novais Ayala)

93. FERNANDES, Florestan. Contribuição para o estudo de um líder carismático. In: FERNANDES, F. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Difel, s/d., p. 217-38 (cit. p. 223). Cf. também RAMOS, Arthur. **O Negro Brasileiro**. 2. ed. aumentada. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940, p. 45 e GALLET, Luciano. O negro na música brasileira. In: GALLET, L. **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 desci terra de fogo / com dois coriscos na mão”.

94. 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.

95. 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.

96. CASCUDO, Luiz da Câmara, *op. cit.*, v. 2, p. 399-400, v. 1, p. 60.

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

*São Benedito é o santo,
Santo de alegria
São Benedito é o santo,
Santo de alegria
ó meu São Benedito,
hoje é [o] vosso dia
ó meu São Benedito,
hoje é o vosso dia*⁹⁷

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, desse 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 quadra⁹⁸, 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, o 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

97. 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.

98. 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.

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.

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 sequência coreográfica e como essa sequência 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 imponha⁹⁹.

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. Frequentemente, como ocorre em outras manifestações culturais populares, a criação se dá a partir de lugares-comuns, frases feitas, quadras ou versos 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 ocorreu recentemente. 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, envolvida nos 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 tirou a moda:

*Dona Guilhermina,
saia fora e venha ver,
Dona Guilhermina,
saia fora e venha ver,
o [jardim do] seu terreiro
tá querendo [a]florescer
uai, uê,
tá querendo aflorescer*

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,
quero que você me dê
mais um golinho da sua pinga*

99. 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).

*quero que você me dê
mais um golinho da sua pinga¹⁰⁰*

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 num 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 de que tomei conhecimento. 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 Apresentações em eventos públicos

As apresentações públicas do **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.¹⁰¹

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” (1973) e até o hotel Maksoud Plaza (1981). A apresentação para a Rádio Nacional foi realizada também em São Paulo, pois o grupo nunca tinha viajado para outros Estados. Chegaram a ser feitos contatos para uma viagem ao Rio de Janeiro, mas,

100. 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 de Mauá**. 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.

101. 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 provavelmente por algum pesquisador. 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).

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** era (e continua sendo nos dias de hoje) 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.

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 ocorre no interior de **festas religiosas públicas**, como a de 13 de maio (dia em que se celebra São Benedito) e a do Divino Espírito Santo. Tais festas, usualmente, são promovidas pela Igreja Católica ou contam com sua colaboração e, em qualquer caso, aprovação.

A questão dos diferentes tipos de atuação do **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 eram feitas.

Os sambadores consideravam muito importante sua participação no **Festival do Folclore** de Olímpia (SP), que frequentavam com assiduidade – eram convidados quase todos os anos – e ao qual se referiam constantemente. A escolha deste evento para o relato a seguir explica-se pela situação privilegiada que os dançadores lhe atribuíam e 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.



Samba Lenço de Mauá – Olímpia – 1982

(Foto de Maria Ignez Novais Ayala)

Um grande show de folclore

Desde 1965, o **Festival do Folclore** é realizado em Olímpia, todos os anos, entre a segunda e a terceira semanas de agosto, durante oito dias, incluindo o dia 22 de agosto. A cidade passou a ser denominada “capital do folclore”, cognome oficializado por lei municipal de 1977. 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, o Festival teve como mentor, desde o início, o professor José Sant’Anna, coordenador-geral da 18ª edição do evento (15 a 22 de agosto de 1982).

O programa de 1982 foi impresso em folheto de 16 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 20:00 horas. Desde as 14:30 horas, porém, vários grupos dançaram na praça, ao lado do palanque – os primeiros a fazê-lo, 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.

No decorrer das apresentações, a programação sofreu um atraso ainda maior, em grande parte devido à inclusão, extraprograma, 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 se 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 praça. 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 23:00 horas, depois de aguardar sua chamada, em pé, por mais de quatro horas. Seus integrantes estavam visivelmente insatisfeitos. O mesmo

desagrado era perceptível em 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 se devia 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 (uso de palanque, ou palco, de sistema de som, apresentação dos grupos por um locutor).

Apoteose: um museu em desfile



Samba Lenço de Mauá – Olímpia – 1982

(Foto: Maria Ignez Novais Ayala)

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 desfilarem, tentavam manter as evoluções coreográficas que realizam em festas religiosas. Tarefa difícil para muitos deles, acostumados a dançar em terreiros e praças, sem desfilarem. 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 apressava, para que cedessem lugar rapidamente aos que vinham a seguir.

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. Consequentemente, 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.





Zé Mauro – 18º Festival do Folclore de Olímpia (SP) – 1982

(Fotos: Maria Ignez Novais Ayala)

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 o zabumba “7 légua” (como está escrito nas duas membranas do instrumento), preso 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 parado de tocar o instrumento, continuou a marcar o ritmo, sentado, com o zabumba sobre a cabeça e, depois, às costas. Ficando de pé, levantou-o acima da cabeça; depois o inclinou, quase encostando-o ao chão; passou-o novamente para a frente do corpo e depositou-o 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 de Mauá** pôde mostrar, em comparação com o que fazia nas festas religiosas que seus integrantes promoviam. 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 Ignez 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. O grupo procurava reproduzir a disposição dos devotos em relação ao altar, na dança real. Enquanto desfilavam, seus membros tocavam os instrumentos, batiam palmas e faziam o “bate-pé”, em ritmo de catira – como ocorre na dança de São Gonçalo realizada em residências.

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 parte da dança (amostra) ou representação (referência à mesma).¹⁰²

Outro aspecto a ressaltar é que os grupos, em geral, não viam a festa, limitando-se a fazer suas apresentações. Enquanto um grupo desfilava, os outros estavam na concentração, aguardando sua vez, ou estavam 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 realizavam uma figuração coreográfica especialmente concebida para o encerramento. Enquanto cantavam a última moda, dissolviam 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 desfazia: a bandeireira à frente, seguida pela mestra, pelos instrumentistas e pelo restante do grupo, formavam uma fila, ao mesmo tempo em que iam 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 desfez**. 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.

Também durante o **Festival do Folclore**, os grupos conseguiam realizar suas práticas com maior liberdade: no sábado à tarde, ao lado do palanque; à noite, enquanto esperavam para subir a ele; e no domingo, longe da “Tribuna de Honra”. 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

102. Anotações de campo realizadas por Maria Ignez Novais Ayala (manuscrito).

congada. Os congadeiros, 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, liberando a congada, que só então 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 patriótico¹⁰³. Ao encararem 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 presentes em Olímpia justificam aquilo que fazem.



Dona Chiquinha e, ao lado, Dona Albina – São Gonçalo de Mariquinha – São Paulo

(Foto: Maria Ignez Novais Ayala)

103. 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 extensão, do próprio festival. Um exemplo eloquente é a afirmação de que, durante o **14º Festival da Seresta** (uma das atividades programadas para a semana), seriam interpretadas canções “cuja 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



*Dona Albina, com o tambu e a foto de seu pai – Vila das Palmeiras – São Paulo
(Foto: Maria Ignez Novais Ayala)*

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 do grupo no momento em que foi feita a pesquisa, é preciso retomar esta história.

O **Samba Lenço** foi 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 seus principais integrantes e conhecer um pouco da história de vida deles.

O “pessoal de Mauá” não incluía, necessariamente, apenas os que moravam nessa cidade. Também participavam deste subgrupo outros dançadores e instrumentistas 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 Jundiaí (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**, 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**.



Seu João – Olímpia – 1982
(Foto: Maria Ignez Novais Ayala)

Outro personagem importante do “pessoal de Mauá” era seu João – João Rocha, que nasceu em Cosmópolis, próximo a Campinas (SP), em 1925. Funcionário público aposentado, continuava fazendo serviços diversos, como encanador, pedreiro etc. Casado, tinha quatro filhos. Do samba, entretanto, só participavam integralmente ele e a mulher, Isaura. Seu João morava 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. Na época da pesquisa, além de líder deste subgrupo, era 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 foi “fundadora” do **Samba Lenço** (incorporou-se ao grupo quando de seu surgimento). Nasceu em 1922, na fazenda Santo Antônio, em Laranjal Paulista (SP), mesmo local de nascimento do marido de dona Sebastiana, seu primo. Não tinha filhos; era solteira. Em 1948, mudou para a cidade de São Paulo, onde poderia ganhar mais como empregada doméstica. Em meados da década de 1980, continuava morando na capital, na Vila Carolina, localidade próxima à Vila das Palmeiras.

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 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. Quando a entrevistei, não sabia dizer se o samba lenço continuava a ser dançado em Laranjal Paulista, pois fazia muito tempo que não visitava aquela cidade.



Dona Nenê e Dona Sebastiana – Mauá – 1978

(Foto: Maria Ignez Novais Ayala)

Na década de 1980, participavam do **Samba Lenço de Mauá** vários “sobrinhos” seus – rapazes e moças da vizinhança que, ainda crianças, acompanhavam-na às danças. Eles constituíam, junto com a “tia”, o segundo subconjunto do grupo – o “pessoal da Vila Carolina”. Vários deles deixavam as roupas que usavam no samba guardada em sua casa; além disso, muitos lhe confiavam a incumbência de levar a indumentária até o local da dança. Era comum, nas vésperas dos dias de samba, aparecerem os “sobrinhos” para verificar se seus trajes estavam 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 – mais tarde, dona Chiquinha mudou do bairro. Este subgrupo compunha-se delas e de muitos de seus filhos, netos e outros parentes, que participavam do samba com maior ou menor intensidade. Em 1983, quando foram entrevistadas, já eram todas viúvas.

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 famílias¹⁰⁴. 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)¹⁰⁵. 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 estavam vivos quando da realização da pesquisa – 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 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 Ibarra, 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 área urbana. Morou novamente em Catanduva e, dali, foi para uma fazenda em Paredão, 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 em 1954.

104. 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.

105. **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.

Dos três filhos que teve, estavam vivos em 1986: Nice, que por sua vez tinha um filho e Cleusa, com cinco filhos.

Também em Santa Lúcia, em 1916, nasceu dona Aparecida, cujo nome real era Gumerinda de Souza Correia. Suas irmãs Chiquinha e Albina confirmaram a diferença de nomes, mas, assim como dona Aparecida, não a explicaram; o motivo mais provável seria não gostar do nome, preferindo ser chamada por outro “mais bonito”, o que não é raro. Casou em Catanduva, teve 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 passou a residir em Santos, assim como aconteceu com suas irmãs. Em 1954, cerca de um mês antes de dona Albina e dona Aparecida, mudou para São Paulo. Teve três filhos, dos quais dois estavam vivos nos anos 1980; de cinco netos, estavam 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 que não têm a propriedade ou posse de terras. Resumem-se em trabalhar e morar em fazendas, deslocando-se para onde pudessem conseguir trabalho, as mulheres alternando a atividade agrícola com serviços domésticos “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 mulheres¹⁰⁶.

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 Antônio, São Pedro – das quais essas danças faziam parte. Via essas danças, além disso, nas festas religiosas de Araraquara, no largo da Matriz.

106. 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 BERLINCK, Manoel T. **Marginalidade social e relações de classes em São Paulo**. Petrópolis: Vozes, 1975, esp. cap. 3, p. 73-105.

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 protagonizadas por grupos 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, só voltando a ter contato com a dança quando estava com cerca de cinquenta anos de idade (na metade da década de 1950), 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.

Dona Chiquinha também afirmou que “tinha samba” em Catanduva, assim 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 acrescentou 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 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 1940. 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 coincido 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 frequentadoras 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 a dança fazia parte e, muitas vezes, realizando eles mesmos tais festas. Assim, ela e suas irmãs viam o samba (e, eventualmente, o jongo) em festas; além disso, 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, sentava-se, chamava os netos e começava a cantar, ensinando-lhes o jongo, o samba, o batuque. Ensinau às crianças também em casa:

[...] toda reunida a criançada em casa, então, o meu avô pegava um pandeiro e começava a cantar... jongo, samba, né? Ensinau 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”, danças e “modas” de baile, samba, batuque, jongo e, sempre no final do dia, a folia de Reis, da qual foi folião e festeiro.

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, eram divididos em “Irmãos do Rio Acima” e do “Rio Abaixo”. Em Piracicaba, Rio Abaixo era 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 Lima¹⁰⁷. 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.”¹⁰⁸

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,

[...] porque 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, além disso, 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 esperavam que as deixassem dançar também. Para conseguir isso, era necessário que os responsáveis pelo grupo considerassem aquela pessoa com idade (ou melhor, 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, também conhecido como tambu, nome de um dos instrumentos usados na dança, 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 frequentar, sabia, né?

107. LIMA, Rossini Tavares de. Notas sobre a afinação da viola de dez cordas. In: LIMA, R. T. **Folclore de São Paulo**, op. cit., p. 125-8.

108. *Ibidem*, p. 127.

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 festa¹⁰⁹. O **batuque**, ou **tambu**, elas só vieram a dançar “mesmo” na capital, paralelamente ao samba lenço.



Dona Albina, com o tambu, ao lado de sua filha Nice – Vila das Palmeiras – São Paulo

(Foto: Maria Ignez Novais Ayala)

As quatro irmãs revelaram ainda conhecer bem o **jongo**, outra dança praticada por grupos negros. No entanto, 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... de Resende” (cidade no Estado do Rio de Janeiro). Aprendeu a dançar e continuou indo às sessões de jongo “umas três ou quatro vezes”.

O **jongo** é bem mais **forte** que o **samba** ou o **batuque** – no sentido de que tem mais “mistério”, é mais marcado por preceitos religiosos. Dona Chiquinha disse, certa vez que, no jongo, se “faz nascer as bananas e madurar o cacho” em uma mesma noite. 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:

109. Uma observação: enquanto Dona Aparecida e Dona Albina usam o verbo **brincar** como uma ação **distinta de dançar** (dançar “a sério”), na Paraíba o verbo **brincar** é usado para definir a atuação na manifestação, de forma eventual ou constante. As danças populares tradicionais, como o **coco**, a **ciranda**, são classificadas como “**brincadeiras**”: o mestre e demais participantes constantes brincam a **barca** ou **nau catarineta**, o **coco**, o **cavalo-marinho**...

- a) O lugar da dança é chamado “terreiro, havendo também referências a reinado ou reiná”, 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 má”.
- c) Suas falas e cantos recebem a designação de **pontos**, nomenclatura comum aos cultos afro-brasileiros.
- d) Um bom jongueiro ou tocador teria que ser entendido em artes de feitiçaria, caso contrário, poderia ser vencido pelo poder dos adversários. Um jongueiro poderia dar a outro “pinga temperada”, ou “com encanto” (por isso, era regra que cada jongueiro levasse sua própria bebida, nunca aceitando a oferecida por outros). Além disso, poderia “amarrar” o colega através de um ponto, que o outro não conseguisse “desatar” (decifrar).

Duas 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 participantes¹¹⁰.

De maneira semelhante, o aspecto misterioso do jongo é apontado por Luís da Câmara Cascudo¹¹¹. Em entrevista dada ao **Jornal do Brasil**, os sambistas Candeia e Darcy e “a dançarina e cantadora 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.¹¹²

Tanto no interior, quanto na capital, as irmãs 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 “batuqueiro” 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.

O uso do termo “cantador” como sinônimo de “mestre” pode ser entendido no sentido de que é o “mestre” quem 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, na época em que ela dizia isso, havia folias onde quem exercia esta função era chamado de “mestre”. Carlos Rodrigues Brandão indica esta denominação entre folias de Minas Gerais e São Paulo, mas registra a designação “embaixador” em “Mossamedes, no Mato Grosso Goiano”¹¹³.

A declaração de dona Chiquinha pode resultar de uma experiência mais tardia com uma ou mais folias de Reis, nas quais fosse chamado “embaixador” o responsável pelas funções que, nas áreas onde elas acompanhavam, anteriormente, as folias, eram específicas do “mestre”. Assim, a diferença de nomes seria relativa a distintas áreas, e não

110. RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. Macumba, magia e jongo. In: RIBEIRO, M. L. B. **O jongo**, op. cit., p. 49-58.

111. CASCUDO, L. C. Verbete **Jongo**, op. cit., v. 1, p. 50-1.

112. MACHADO, Ana Maria. Hoje é dia de jongo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 29 set. 1975, n. p. (xerox).

113. BRANDÃO, C. R. O ciclo de Santos Reis. In: BRANDÃO, C. R. **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.

o resultado de uma mudança ocorrida ao longo do tempo nas regiões onde as quatro irmãs conheceram as folias. 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 ela tenha tido contato) o surgimento desta suposição de uma mudança de nomenclatura.

Frequentando com tamanha intensidade as festas ligadas ao catolicismo popular, particularmente as residenciais, elas não poderiam 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:

[...] 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 devem 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 afro-brasileiras.

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, 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 as décadas de 1910 e 1920. 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 Antônio, São Pedro, fazia muita festa, não é que nem agora. Porque... quando chegava no Santo Antônio ninguém trabalhava. Quando era... São João, no dia de São João, mesma coisa, ninguém trabalhava. Tudo festava, 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, no dia 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 não viu mais o samba.

Dona Albina e dona Chiquinha falaram ainda das festas “de antigamente”, com grandes fogueiras, muita comida e bebida. A segunda contou da festa de 13 de maio, já mencionada anteriormente, 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”, da mesma forma, não se fazia mais de uma dança, mesmo que durassem vários dias, 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 as referências existentes sobre o assunto, relativas a diferentes períodos, pelo menos no Estado de São Paulo. A bibliografia por mim consultada e observações diretas que fiz de festas de São Benedito e do divino em Mogi das Cruzes, bem como de uma Festa do Divino em Piracicaba (SP), mostraram que elas incluíam procissões com a presença de diferentes grupos de dança, que também atuavam, 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 batuque¹¹⁴. 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.

114. *Op. cit.*, parte 5 – Santa Cruz (costumes que desaparecem), p. 71-4.

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 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**¹¹⁵.

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 realizada de cada vez. Contra essa possibilidade, porém, pesa 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 necessária 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, geralmente estas danças eram exclusivas, até o momento em que fiz a pesquisa. Vale lembrar, de passagem, que também a dança de São Gonçalo costumava ser a única a ocorrer nas festas residenciais de que fazia parte. Havia 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 uma atividade não pertencente à cultura popular tradicional, além de não ser destinada a louvar o santo; justamente por isto, não pode ser considerada similar ao samba. Pode-se entender o baile como 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, assim 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(s).

Há 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,

115. A festa do Divino (tradições e reminiscências de Tietê), *op. cit.*, p. 50-9.

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 reunidos apenas em uma ocasião; já o samba e a folia coexistiram enquanto durou a festa de Reis.

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, a cargo de um grupo local, no terreiro. Encerrado 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 costumava ocorrer ao ar livre, em festas públicas, como a **Festa do Divino** de Mogi das Cruzes e a 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 muitas pessoas que dançavam o samba também dançavam o batuque.

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 no momento em que ela foi entrevistada, era que os sambadores, sobretudo os mais velhos, fossem também batuqueiros. Nem todos os batuqueiros, no entanto, sabiam sambar, segundo dona Guilhermina; ela acrescentou que o desconhecimento do samba, ou a falta de vontade de praticá-lo, era mais comum então 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** evidenciaram a existência deste duplo conhecimento. No meio da noite, era comum que alguns dançadores aproveitassem 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, eram 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 representava 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, se o samba e o batuque não excluía necessariamente outras danças, era, pelo menos, impossível realizá-los ao mesmo tempo, nas festas residenciais. Nas festas religiosas públicas, sua realização simultânea se tornaria, da mesma forma, muito difícil, a não ser que houvesse, no local, grande concentração de participantes de ambas as danças, ou então que não se aplicasse, à região onde ocorria a festa, a regra de que os sambadores fossem também batuqueiros.

Dona Aparecida foi a única das irmãs que não descreveu 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. Nos anos 1980, eram as únicas **festas** de que a dança fazia 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 “brincavam”, 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 (com o passar do tempo, a idade de dona Albina e dona Aparecida fez com que diminuíssem sua atuação no batuque).

As quatro irmãs da Vila das Palmeiras se sobressaíam, 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 1980), 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, fazia anualmente a festa de São Gonçalo, que incluía a dança dedicada ao mesmo santo. Dona Chiquinha promoveu uma festa de São Pedro, consequência, 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, era dona Aparecida quem tirava os terços que abriam as festas promovidas por integrantes do **Samba Lenço de Mauá** (tanto as que incluíam o samba, como as demais, a exemplo do São Gonçalo). Também suas irmãs e algumas filhas e sobrinhas tinham atuação destacada nos terços.

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 significa também 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 aprendiam a dançar durante as festas realizadas pelo grupo; sua participação nestas festas era não só permitida, mas incentivada. O grupo mantém essa prática até os dias de hoje. Mantém-se, portanto, outro tipo de procedimento, que era observado no grupo ao qual pertencia dona Nenê, em Laranjal Paulista e no de dona Sebastiana, em Jundiá.

2.6 Origens das “modas”

Tanto a subdivisão do **Samba Lenço de Mauá** em três segmentos, quanto a diversidade das experiências anteriores ao ingresso no grupo, podem ser vistas ainda 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, mantinha-se na memória o nome da pessoa que a ensinou ao grupo. Quem ensinava o samba, por sua vez, sabia onde e com quem aprendeu. Dona Chiquinha confirmou que quem ouvia um samba, sabia de onde tinha vindo

[...] 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, pode se perder a noção da origem da moda, quem a criou ou a recordou pela primeira vez, em determinado momento e lugar.

Para que viesse a ser executado em uma dança, era preciso que o samba fosse cantado várias vezes, até que se firmasse, isto é, até que todos os sambadores (virtualmente) passassem a cantá-lo. A repetição deste processo, nas diversas ocasiões em que se voltasse a cantar o mesmo samba, fazia com que se fixasse na memória de todos, tornando-o parte da experiência coletiva. Como a iniciativa de cantar a moda partia, geralmente, do dançador ou da dançadora que a “inventou” (criou), ou a lembrou pela primeira vez dentro do grupo, seu nome era associado àquela moda. Mesmo quando alguém pedia a outro dançador que a cantasse, era comum que a especificasse como a moda “daquele fulano tal”, o que reforçava a associação entre a composição e o sambador que a criou ou 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 – de modo geral só eram guardadas 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.

Nos casos de sambas ensinados por pessoas não pertencentes ao **Samba Lenço de Mauá**, ou por aquelas que, integrando o grupo, não faziam parte de nenhum de seus três segmentos básicos, apenas elas mesmas poderiam explicar melhor a “história” desses sambas. Os demais participantes só poderiam 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 poderia ser 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 eram distribuídos entre os vários participantes do **Samba Lenço**.

A dança e o terço eram parte da **festa**, mas ultrapassavam-na, ocorrendo também em outras festas religiosas ou mesmo fora delas (o terço podia 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 dividia.

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 de Mauá**, 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, destacava-se um conjunto mais restrito, o das tiradeiras de reza: apenas uma parte das mulheres tirava as rezas que compunham o terço, segundo um esquema de revezamento predeterminado. Dona Aparecida era realmente uma especialista (como suas irmãs, aliás): cabia a ela a responsabilidade de dirigir as rezas.

Durante a dança propriamente dita, dona Nenê assumia a direção. Não ouvi dos integrantes do **Samba Lenço** uma denominação especial para esta função, equivalente à desempenhada, em outras danças, pelo **mestre**. Soando um apito, ela dava os comandos para o início da movimentação dos dançadores (quando determinada moda já tinha sido aprendida pelos tocadores e pelo restante do grupo) e para o fim de cada segmento (quando uma moda estava “morrendo”), o que dava lugar a uma nova consulta ou levava ao encerramento da dança. Nas apresentações públicas, dona Nenê também sinalizava a mudança na coreografia 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 dançavam, embora menos que os demais, pois ficavam mais tempo parados no local que ocupavam desde o início da dança. O instrumento musical mais importante é o zabumba (ou a 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 nos anos 1980, ao se converter à religião evangélica, era o principal instrumentista, não só por ser o zabumbeiro, mas ainda 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 o 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. Fez movimentos semelhantes no **18º Festival do Folclore**, como foi descrito em capítulo anterior. Outra dessas façanhas foi descer pela escadaria de uma igreja, em São Luís do Paraitinga, escorregando de costas e marcando o ritmo no zabumba.

Os depoimentos indicaram, ainda, 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, era relativamente recente, se comparado com o das lideranças apontadas como mais hábeis em tirar moda, que conhecem a manifestação desde a infância. Estas indicações, de resto, não significam que outros sambadores não pudessem também tirar modas, ou ajudar algum dos acima arrolados a recordá-las.

Nem todos os sambas eram cantados de memória. Alguns podiam ser criados – “inventados” – no momento da dança, a partir de acontecimentos ocorridos naquele momento ou anteriormente. Os três primeiros integrantes da relação acima foram 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, inclusive definindo os locais destinados à dança, ao terço e, conforme o caso, ao levantamento do mastro. Cabe ainda 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 mantêm 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 preparavam estas infusões, mas a distribuição ficava por conta, basicamente, de dona Chiquinha. O controle não se restringia à bebida fornecida por integrantes do grupo; alcançava também a que os dançadores tomavam antes ou nos intervalos da dança (em bares ou barracas, por exemplo, nas apresentações públicas). A ordem era beber, mas não se embriagar, isto é, não perder o autodomínio necessário para realizar corretamente sua tarefa (dançar, tocar os instrumentos, ou ambas as atividades).

Se a encarregada do controle, ou outras mulheres do grupo (geralmente elas, provavelmente por haver menor risco de uma reação mais violenta), não conseguissem “segurar” alguém dentro dos limites aceitos, o caso era entregue a seu João. Como líder do grupo, ele tinha 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 defesa 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. Consequentemente, 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 pedidos 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 menos condenados por sua suposta imoralidade e, conseqüentemente, visados pela repressão¹¹⁶.

No caso do **Samba Lenço de Mauá**, a festeira e as responsáveis pelo terço pertenciam 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 participava um grupo de danças de Mogi das Cruzes (SP). No primeiro caso, a dança era 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, fossem participantes do grupo. 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 tirar as rezas, em muitas ocasiões estas eram conduzidas por outros especialistas, convidados a fazê-lo pelos festeiros.

Em termos gerais, portanto, o festeiro, além das atividades já referidas, ainda 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 fornecidos¹¹⁷.

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, costumeiramente, sob o controle de uma pessoa bastante treinada. Há locais em que, nas festas religiosas de rua, promovidas pela igreja e/ou por órgãos da prefeitura, o mesmo homem exerce esse ofício, por anos a fio, às vezes, em mais de uma ocasião por ano, em diferentes festas da cidade.

A dança, do mesmo modo, ainda que 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

116. 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).

117. Algumas das danças de São Gonçalo de Mogi das Cruzes eram realizadas por festeiros cujas posses permitiam oferecer um jantar ou lanche mais “reforçado” 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 à hospitalidade, imposta pela pobreza.

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. Às 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 também 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 eram guardados na casa do chefe do grupo, em Mauá (onde moravam os demais instrumentistas). Ele dividia com dona Nenê, entretanto, a responsabilidade pelo pagamento dos reparos, da reposição de peças ou mesmo de novos instrumentos, quando algum deles era perdido ou não tinha mais conserto.

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

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 era dona Nenê quem dirigia 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 propiciou a dona Nenê um maior conhecimento sobre a dança.

Os convites para apresentação do **Samba Lenço** eram encaminhados a seu João, a quem cabia, formalmente, decidir sobre sua aceitação. Os contatos, muitas vezes eram 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**, permitia-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 eram 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, era quem discutia as condições de apresentação, inclusive o cachê, com os promotores dos eventos dos quais o **Samba Lenço de Mauá** era 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, tiradeira de 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 realiza a dança.

Dois motivos concorriam para impedir que tais conflitos aflorassem, ou, pelo menos, que tornassem mais sérios. Em primeiro lugar, as “regras do jogo”, isto é, os preceitos a serem observados na dança, no terço e nas demais atividades envolvidas na festa, embora nem sempre explicitados, eram conhecidos e aceitos pela maioria dos que ali compareciam e, o que é mais importante, por todos os que assumiam as tarefas acima mencionadas. Em segundo, as decisões tomadas contavam com o respaldo do conjunto de integrantes do grupo às quais diziam respeito – fosse o subgrupo que assumia determinada função, fosse o **Samba Lenço de Mauá** como um todo.

O segundo motivo é, em parte, decorrência do primeiro; entretanto, mesmo providências que não dependiam, ao menos de forma mais direta, de normas religiosas ou das que regulavam o comportamento dos membros do grupo, eram adotadas de comum acordo; influía sobre essas decisões, no mínimo, o conjunto dos sambadores mais velhos, que lideravam 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 consequente 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 tomadas no **Samba Lenço de Mauá**. As entrevistas indicaram que dona Sebastiana, fundadora do grupo, não resolveu sozinha aceitar convites para tais eventos; com o passar do tempo, a participação neles tornou-se corriqueira, mas as condições para isto, em cada caso, eram acertadas por seu João, levando em conta as opiniões das demais líderes, sem que houvesse algum mecanismo formal de consulta. As entrevistas e a observação direta mostraram que também os padrões e cores do vestuário que seria usado em determinada apresentação eram escolhidos pelo conjunto dos dançadores.

Pode-se dizer, assim, que a hierarquia se mantinha justamente porque não havia a imposição das resoluções pessoais de um chefe. Havia, sim, uma espécie de conselho formado pelos que tinham maior atuação e com a predominância dos mais velhos, que decidia a respeito daquilo que não era previsto pelas regras aceitas coletivamente. Isto

não significava a ausência de discordâncias, mas contribuía para que não se transformassem em conflitos abertos e em eventuais cisões.

Estes aspectos da organização do grupo não eram imediatamente visíveis. Mesmo a divisão das funções de direção (do grupo e da dança) podia passar despercebida, pois, para quem observasse o grupo somente enquanto dançava, era dona Nenê quem aparecia como sua mestra. Por isto, não é possível afirmar, peremptoriamente, que tais condições fossem peculiares ao **Samba Lenço**, nem o oposto – que fossem generalizadas. 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, liderar o canto e cuidar de questões ligadas à ordem – impedir discussões e brigas, controlar a bebida etc. Aqui, existe 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 sequência do texto, trata do uso do apito, pelo mestre, para sinalizar o início e o fim das danças¹¹⁸.

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 determinava o desenvolvimento da dança propriamente dita. Em outros grupos, ele ainda coibia excessos dos integrantes em termos de conduta, enquanto estavam atuando, podendo mesmo afastar dançadores que se comportassem mal (os bêbados, por exemplo), como ocorria no **Samba Lenço**. Tinha uma influência menor, porém, sobre outras atividades da festa, pois ela era contrabalançada pelo poder do festeiro e seus auxiliares ou, no caso das rezas, da pessoa responsável por elas.

Vê-se, por esses exemplos, que existem diferenças, de um grupo para outro, no que diz respeito às funções e ao grau do poder exercido pelo mestre. Vale lembrar, entretanto, que 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 lembrar 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 compareciam às danças. No que se refere à assiduidade, os sambadores podem ser agrupados, grosso modo, em três categorias.

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

Havia membros do grupo que só iam às festas promovidas em residências, por gente do **Samba Lenço**. Outros participavam mais das apresentações públicas. Formavam o conjunto dos que tinham frequência **parcial**. Os que se reuniam ao grupo mais nos eventos públicos eram, geralmente, aqueles que tinham sua participação dificultada pelas exigências do trabalho que exerciam, mas eram importantes para que a dança fosse bem executada. Quando o **Samba Lenço de Mauá** era convidado para tais apresentações, esses dançadores sempre procuravam comparecer e, assim, ajudar o grupo a “fazer bonito”. Zé

118. ANDRADE, Mário de. As danças dramáticas do Brasil, *op. cit.*, p. 63-66.

Mauro era um dos sambadores nesta situação; muitas vezes, sua atividade profissional o impedia de acompanhar o grupo até nas apresentações públicas. O marido de dona Albina, já falecido quando realizei a pesquisa, também tinha dificuldades para participar das danças, por 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**, estavam alguns rapazes e moças, familiares dos sambadores mais assíduos que, quando crianças, 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. Também familiares já adultos de dançadores mais idosos nem sempre tinham condições ou se dispunham a ir às festas, o mesmo ocorrendo com seus filhos, que só compareciam quando levados pelos pais.

Só os que pertenciam aos dois primeiros conjuntos integravam **oficialmente o Samba Lenço de Mauá**, isto é, constavam de uma lista de trinta e dois nomes (quase sempre os mesmos), enviada às entidades que convidavam o grupo para apresentações. São os trinta e dois adultos já mencionados no início deste trabalho – as crianças que a eles se juntavam não se enquadravam necessariamente em uma destas categorias, pois não eram sempre as mesmas. Esses membros, portanto, eram os que participavam das apresentações públicas, acompanhados, na maior parte das vezes, por outras pessoas, dançadores ou não, que aproveitavam lugares vagos nos ônibus fretados para suas excursões – além das crianças.

Os sambadores mais jovens, como Zé Mauro e Raquel, começaram a dançar quando ainda 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 poderiam participar das apresentações públicas, dependia, como seria de se esperar, de se obter um certo domínio das técnicas do canto, da dança e, para alguns, do instrumento. Para os que se dedicavam às atividades religiosas, era necessário também, naturalmente, um bom conhecimento nessa área. Um e outro eram conseguidos através do treinamento constante e da vivência da dança. Ao longo desse processo de aprendizado é que os sambadores iam 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** tinham consciência da existência e da necessidade deste processo de aprendizado. Não se limitavam a falar dele, mas praticavam-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 cansavam tão facilmente. Exemplo disso eram suas excursões a Olímpia. Ali, elas tinham disposição física suficiente para dançar por um longo período (bem maior que aquele durante o qual dançavam “em casa”), ao mesmo tempo em que desfilavam pelas ruas, o que implicava 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 Mauá**, no período da pesquisa, era formado preponderantemente por mulheres. Os poucos homens adultos que participavam do grupo eram todos instrumentistas. 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, era 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 maridos das dançadoras mais velhas), tinham morrido.

Também entre os mais jovens, a presença feminina suplantava a masculina, em número e em grau de assiduidade. A diferença, porém, não era tão grande quanto entre os mais velhos. Assim, eram as “crianças” (não tão crianças) que impediam que o déficit masculino do grupo fosse 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 esgotava no que poderíamos denominar de técnicas imediatamente úteis à execução de cada tarefa particular. Pelo contrário, envolvia um conhecimento amplo do que acontecia 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** era – e continua a ser – 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. Havia, no interior do **Samba Lenço**, pessoas e subgrupos que se

encarregavam de atividades específicas. Seus integrantes reconheciam, 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 membros do grupo, a começar de seu filho Zé Mauro. Como ela, os demais líderes do grupo estavam entre os **melhores**, os que sabiam realizar bem certas atividades do samba, sabiam executar seu ofício.

O **Samba Lenço de Mauá**, como outros grupos de cultura popular, se estruturou sobre relações de parentesco, compadrio, vizinhança e amizade. Distinguia-se dos demais, entretanto, por fundir pelo menos três segmentos, constituídos em torno de pessoas com origens e histórias diferentes. Isso fazia com que a liderança do grupo como um todo fosse formada por líderes dos três subgrupos de que se compunha.

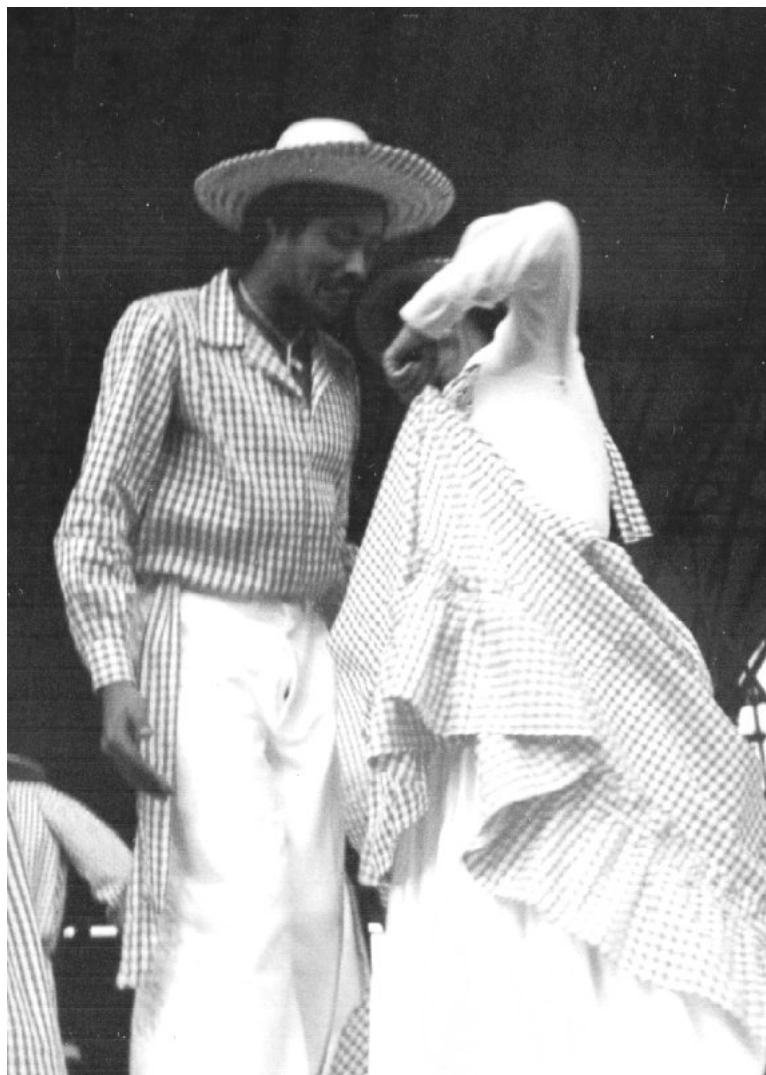
Um ponto interessante, nesta divisão de responsabilidades entre os subgrupos, é a escolha para a chefia do grupo, após a morte de dona Sebastiana, de um sambador pertencente ao mesmo subgrupo – João Rocha, também de Mauá e seu compadre. A função manteve-se no interior daquele segmento, mas não estritamente 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, em princípio, 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, fundava-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 ideia a exigência de respeito aos mais velhos. Este respeito, se por um lado influía na escolha dos líderes, por outro facilitava a execução de sua tarefa, ao lhes garantir certa ascendência moral sobre os liderados.

CAPÍTULO 3

CONTEXTOS DO SAMBA LENÇO



Samba Lenço de Mauá – Parque do Carmo, São Paulo – 1981

(Foto: Maria Ignez Novais Ayala)

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 estudos¹¹⁹.

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 relembrada pelos mais velhos ou ensinada aos mais novos.

As festas duravam 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 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.

119. 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 pias 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.

Isto não significa que as condições de existência fossem amenas, isentas de conflitos, ou sequer que exigissem pouco esforço. O grau de exploração e a consequente 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 enxadas 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 outras mudanças

Na passagem da década de 1920 para a de 1930, 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, determinam uma reorganização da produção agrícola. Surgem, ou crescem de importância, novos produtos e novas regiões. A partir, sobretudo, dos anos 1950, 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 1960) o trabalho assalariado assume, progressivamente, a forma de trabalho intermitente (o trabalhador é transformado em volante ou “boia-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 (logo 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 consequência 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 extremas¹²⁰.

Tanto para os trabalhadores rurais, quanto para os urbanos, diminui o tempo disponível para atividades que permitam o encontro de familiares e amigos. Além disso, o espaço doméstico sofre uma redução física, fazendo com que se torne mais difícil reunir as pessoas em casa. Os filhos dos trabalhadores manuais só podem brincar 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, na maior parte dos casos, 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 passa a ir à escola, muitas delas à noite, depois do horário de trabalho, o que significa diminuição do tempo livre e aumento do cansaço.

Essa mudança de contexto, obviamente, tem efeitos sobre a produção cultural, em diversos níveis. A começar pelos custos envolvidos nos deslocamentos dos interessados em participar das festas, seja como dançadores, rezadores, ou simples assistentes; 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 ainda questões de organização do grupo cultural, relacionadas às modificações nas relações sociais, em nível mais amplo. 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 faz com que também as festas “de cidade” – as que são promovidas pela Igreja Católica – mudem. Ao relembrar as festas “de antigamente”, dona Guilhermina falava ao mesmo tempo, direta ou indiretamente, das diferenças entre elas e as que existiam no momento em que concedia a entrevista – tanto as da capital, quanto as do interior. Havia em seu relato um sentimento de perda:

120. 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 (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, E. R. **A caminho da cidade**, *op. cit.*; a vida rural e a migração para São Paulo. São Paulo: Perspectiva, 1973; BERLINCK, M. T. **Marginalidade social e relações de classes em São Paulo**, *op. cit.*; e **Cadernos CEBRAP**. São Paulo: CEBRAP/ Brasiliense, 14, 1975 (Cultura e participação na cidade de São Paulo).

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 ficam mais pobres. Caem a quantidade e a qualidade dos produtos leiloados ou vendidos nas barracas. Também as refeições, que se costumava oferecer aos presentes, desaparecem ou diminuem, sendo fornecidas, na maioria das festas, apenas a uns poucos convidados. Isso é válido sobretudo para a carne, distribuída, 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 e nas pequenas cidades, 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 por outros tipos de entretenimento) 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” 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 ideia 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.¹²¹

Os integrantes do **Samba Lenço de Mauá** que vivenciaram o samba quando moravam nas áreas rurais, assim como os demais migrantes, modificaram suas condições de existência ao mudarem para as grandes cidades – Santos e São Paulo. Por outro lado, 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

121. BRANDÃO, C. R. **Sacerdotes de viola**, *op. cit.*, p. 107.

parte dos migrantes conseguia, 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 a dança já fazia parte ou onde sua inclusão era 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.

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 criação de certas dificuldades para sua realização nos moldes a que eles estavam acostumados. Podem ser notados, ainda, 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, respondeu 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 dava. As ocasiões nas quais se podia 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 era limitado e, além disso, o receio de uma má apresentação fazia com que fossem selecionados os que já sabiam dançar bem, os que eram considerados os melhores.

O aprendizado das modas e de sua história também ficou 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 Organização, realização e controle de danças devocionais populares

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 esse lugar comum. Levam, logo de início, à constatação daquilo que se pode considerar um segundo lugar comum na bibliografia, embora opondo-se à ideia contida no primeiro: **a enorme variedade destas manifestações culturais**. 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, moçambiques, bumba-meu-boi, são apenas alguns dos muitos exemplos possíveis.

O mesmo grupo, em diferentes ocasiões, pode mudar o canto e a dança. As possibilidades de variação serão maiores, naturalmente, quando não houver uma sequência 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 sequência 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 sequências, no entanto, não impede necessariamente as modificações, que muitas vezes chegam a aumentar ou diminuir a 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, de São Benedito, de Nossa Senhora do Rosário, 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. Parte delas diz 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 aparecia no interior de uma festa, que geralmente não recebia denominação própria – a designação “dança de São Gonçalo” era estendida a todo o evento, de modo a fundir festa e dança em um só nome. A festa era realizada em residências urbanas e rurais, por quem a prometeu ao santo ou, caso tivesse morrido sem cumprir a promessa, por alguém que assumia esta responsabilidade. Não tinha data prefixada; poderia ocorrer em qualquer dia do ano. Quando a promessa previa mais de uma dança de São Gonçalo, normalmente sua realização se dava, em anos consecutivos, no mesmo dia.

Além do número de vezes em que o devoto deveria realizar a dança (e a festa), a promessa estabelecia outras condições, tais como o oferecimento de refeições aos convidados (servi-las aos dançadores era quase obrigatório), a inclusão de outras danças (moçambique, por exemplo) etc. Indispensável era que se fizesse 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 era 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, dadas as precárias condições de vida em que se encontravam. Em todas as festas em que aquele grupo realizasse a dança, mais três condições eram imprescindíveis para que “a promessa fique cumprir”: 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 e do grupo de São Gonçalo.

A hospitalidade não é exclusiva da dança de São Gonçalo, mas característica das festas religiosas populares em geral; apenas, no caso daquela dança, assumia o caráter de preceito religioso a ser rigorosamente seguido. Esta exigência tornava a festa aberta a quem quisesse comparecer, fazendo com que fosse, em certo sentido, pública. Sua organização e realização, entretanto, envolviam 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, era incluída.

Tratava-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, assim como outras festas religiosas de iniciativa particular (entre elas, algumas das realizadas pelos participantes do **Samba Lenço**), incluíam uma procissão ou algum outro tipo de cortejo em vias públicas. Nem por isso, deixavam 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 ia da noite de 24, ou 31 de dezembro, até 06 de janeiro, ou até o fim de semana mais próximo deste dia, a folia visitava várias casas, cumprindo um trajeto que, na cidade, podia atravessar mais de um bairro, terminando sempre na casa do festeiro. Lá, acontecia 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 variava conforme a folia), os foliões jamais se negavam a fazê-lo. Conheciam, dessa forma, ex-foliões, ex-festeiros e simples devotos, dentre os quais estavam pessoas que poderiam, futuramente, vir a ser festeiros. Algumas dessas pessoas se dispunham a participar do trabalho necessário à realização da festa. Além do festeiro do ano, que – como é óbvio – arcava com a maior parte do trabalho e dos gastos, o festeiro escolhido pela folia para o ano seguinte também contribuía, obrigatoriamente, levando consigo outros colaboradores.

Como a dança de São Gonçalo, a festa de Reis propriamente dita se realizava no interior de um espaço residencial. Sua preparação, entretanto, reunia pessoas que, anteriormente, não tinham 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, extrapolavam as relações estritamente familiares e de amizade. Apesar de realizadas por iniciativa particular, não se restringiam ao âmbito residencial, assumindo um caráter público ainda mais pronunciado que as festas anteriormente citadas.

As folias, mais que as festas de Reis, tinham um âmbito mais largo, que aumentava à medida que crescia a extensão de seu trajeto. As folias circulavam em espaços que podiam abranger desde algumas ruas de um bairro periférico até um bem mais amplo “território camponês de sitiantes e meeiros.”¹²² A folia na qual saía dona Guilhermina, por exemplo, deslocava-se de caminhão, o que lhe permitia fazer um trajeto bastante longo. Consequentemente, a folia poderia envolver, em suas andanças, desde os moradores de algumas ruas até um contingente bem maior – e mais espalhado geograficamente – de pessoas.

122. BRANDÃO, C. R. **Sacerdotes de viola**, *op. cit.*, p. 33.

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** durava de 24 de abril a 04 de maio, tendo como ponto alto os dias 03 – consagrado à Santa Cruz – e 04 – último dia da festa. A de **Santa Cruzinha** acontecia no sábado mais próximo ao dia 13 de setembro. Ambas ocupavam 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 quisesse, podia participar) cantavam e dançavam a noite toda – na **Festa de Santa Cruz**, por três noites. A dança ocorria em frente à Igreja e ao Cruzeiro e, em seguida, em frente a cada cruz que tivesse sido colocada à porta de uma casa e iluminada por velas. Cada festa tinha seu festeiro, que assumia o cargo por um ano. Participavam ativamente das festas, entretanto, todos os antigos moradores da Aldeia e muitos dos que de lá mudaram, mas não deixavam de comparecer às festividades¹²³.

As festas eram (e ainda 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 montavam barracas para a venda de comidas e bebidas. Podem ser definidas, portanto, como festas **públicas**, aproximando-se das festas “de cidade” que serão vistas a seguir, embora tenha uma amplitude bem menor.

Não obstante a oficialização da **Festa de Santa Cruz** em 1972, pela prefeitura municipal, tanto esta festa quanto a de **Santa Cruzinha** eram realizadas basicamente por um grupo de vizinhos, aos quais se juntavam ex-vizinhos e seus parentes que mantinham 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, excetuando-se a missa e a procissão. Trata-se, em síntese, de festas de **vizinhança**, organizadas por uma pequena comunidade, dividindo-se as diversas atividades necessárias a sua realização entre os que dela fazem parte.

A **Festa do Divino Espírito Santo** de Mogi das Cruzes (SP) chegou a ser suspensa, por ordem do bispo local, de acordo com moradores da cidade que conheciam a Festa desde muitos anos antes e também com notícias de jornais. Não foi possível, porém, precisar a época da suspensão. O pequeno estudo de Alfredo Morlini – vigário da catedral – e Alice Kato, apesar de conter uma “Interpretação histórica e documentação”, não faz qualquer referência à suspensão¹²⁴. 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 1970, passou a prestigiá-la como manifestação “folclórica” e “tradicional” de fé.

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

123. 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: BRANDÃO, C. R. **Sacerdotes de viola**, op. cit., p. 130-140, esp. p. 131-34. As festas continuam ocorrendo na Aldeia, mas não tenho informações detalhadas sobre a sua organização e as formas de realização que assume hoje. Por esse motivo, prefiro situar a maior parte da descrição no tempo passado.

124. Cf. MORLINI, Alfredo e KATO, Alice. **A Festa do Divino em Mogi das Cruzes**. Mogi das Cruzes, Centro Mogiano de Pesquisas, 1973, Interpretação histórica e documentação, p. 9-19.

vezes, são convidados ainda 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. Nas décadas de 1970 e 1980, o vigário da catedral autorizava a festa e aprovava os festeiros (sempre um casal). Estes, por sua vez, eram formalmente responsáveis pela formulação do programa da festa, a ser também aprovado pelo vigário. O estudo acima citado deixa bastante claro que o casal deve ser “bem colocado e bem relacionado socialmente”¹²⁵.

Ao dançarem em espaços públicos, os grupos obedecem a certas condições, mas que são estabelecidas sem a ingerência das autoridades.

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 sequência coreográfica inteira.

Acompanhei a **Festa do Divino Espírito Santo** de Piracicaba de 1976 juntamente com Maria Ignez Moura Novais e Viviane Paes de Barros. A festa religiosa tinha uma participação popular muito expressiva, de moradores e também de turistas, atraídos principalmente pelo **Encontro das Bandeiras**, que consiste em uma procissão fluvial, na qual há o encontro de barcos que navegam rio acima e rio abaixo. No entanto, não contava com a presença das autoridades da Igreja Católica, dada a proibição de realização de cerimônias religiosas oficiais pelo bispo, desde 1972. Com a proibição, a missa solene deixou de ser realizada e os fiéis do Divino a substituíram pelo terço, rezado por um capelão leigo, já que nenhum padre poderia officiar ali. Em 1976, a cerimônia foi realizada ao ar livre e bastante longa – mais de uma hora de duração, não muito diferente do tempo consumido por uma missa.

Se a hierarquia eclesiástica estava ausente, a Prefeitura se fazia presente, com o Departamento de Turismo fornecendo auxílio para cobrir parte dos gastos – o que pode ser explicado pelo interesse turístico despertado pela festa.

A partir de 1972, a **Festa do Divino** deixou de ocupar as ruas mais centrais (antes, a procissão saía do largo da Matriz, atravessando o centro da cidade para ir até o rio) e ficou circunscrita ao rio Piracicaba e a algumas ruas próximas, no bairro do Porto, uma área ocupada por trabalhadores de baixa renda e pessoas de classe média. Os festeiros eram escolhidos entre os moradores deste bairro; em 1976, o encargo foi assumido por um rapaz de classe média, pertencente a uma família do Porto e residente, com sua mulher, na Vila Madalena, na capital do Estado. Uma situação bem diferente da vista em Mogi das Cruzes, onde o festeiro deveria dispor de posses ou pelo menos ter um certo prestígio social, o que facilitaria a obtenção de auxílio financeiro para a realização da festa.

A festa contou ainda com a “Noitada do Folclore”, com início marcado para as 20:00 horas do sábado, no Largo dos Pescadores, além do Cururu (desafio de “canturiões”), realizado no mesmo dia, às 22:00 horas. Encerrado o Cururu, por volta da meia-noite de sábado, os que saíam do local se deparavam com o batuque, ou tambu. No domingo, houve a “Tarde do Folclore”.

125. *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 fossem sorteadas para a função pessoas sem posses, como havia acontecido algumas vezes.

De maneira simplista, poderíamos 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, existem 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, realizava-se a **Festa do Divino**, uma ou duas semanas antes da que ocorria na sede do município; esta festa, já em função de sua localização, tinha dimensões bem mais reduzidas que as de Mogi das Cruzes e de Piracicaba. Maria Isaura Pereira 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 sociocultural¹²⁶. Carlos Rodrigues Brandão estudou diversas folias de Reis, rurais e urbanas, atuando junto a setores mais ou menos amplos, além de outras danças e festas populares. Muitos outros casos poderiam ser citados para ilustrar a variedade de situações¹²⁷.

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 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, a de São Benedito e a do Divino Espírito Santo – promovidas pela Igreja Católica ou com sua

126. QUEIROZ, M. I. P. de. **Sociologia e folclore**: a dança de São Gonçalo num povoado bahiano. Salvador: Progresso/Fundação para o Desenvolvimento da Ciência na Bahia, 1958.

127. BRANDÃO, C. R. **Sacerdotes de viola**, *op. cit.*

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. Estes 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 sequência 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.

Frequentemente, 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 profissionais que dirigem ou têm conexões com os órgãos públicos que os promovem.

O desconhecimento ou a ausência de preocupação com aspectos que os dançadores julgam importantes agravam, muitas vezes, as consequências 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 consequências sobre os próprios produtores, que se veem forçados a desrespeitar suas próprias normas estéticas ou religiosas.

Mesmo que a seleção e a distribuição de tempo às manifestações culturais não impliquem em fragmentá-las, uma consequência, 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 frequência, 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 espaço (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.

Resta, ainda, dizer algo sobre os **espectadores**. A organização destes espetáculos reserva, para o público visado – os turistas, a “massa” ou a “plateia 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 de cultura popular, 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 satisfazer esse público 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. Em muitos casos, também participa das danças, quando não é proibida a inclusão, nelas, de pessoas estranhas ao grupo. A maioria deste público, mesmo quando se limita a assistir à festa, compartilha as motivações e as finalidades a que serve 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 temos 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 grupos 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, ainda, o tipo e a intensidade das influências que recebe e suas consequências – 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 sequência 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 atuava 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 participava de eventos deste tipo, o **Samba Lenço** conseguia, apesar das limitações já apontadas, manter certas características de suas práticas culturais. Isto significa que o grupo não dependia das exposições públicas, nem realizava sua manifestação em função delas; pelo contrário, conservava um certo grau de autonomia em relação às instituições que as promoviam. Apesar do pouco conhecimento que tenho a respeito da situação atual do grupo, tenho a forte impressão de que mantém essa capacidade de decisão sobre sua atividade cultural durante as apresentações em eventos institucionais.

Esta autonomia era exercida, nos anos 1970 e 1980, 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 dava.

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 os interesses e as regras institucionais.

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 apoia 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 por 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. Uma funcionária 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, cópias xerox da carteira de identidade e do cartão do CPF e, em se tratando de um grupo, uma procuração dos integrantes, delegando a alguém (costumeiramente, 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 ideias mais correntes definem como os responsáveis privilegiados pelo folclore: pessoas pobres, com pouco

acesso à educação formal. 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, tinha outra característica, esta bem menos comum nos demais grupos: o uso de uniformes **diferentes** a cada apresentação. Mesmo quando aparecia duas vezes na mesma festividade, como aconteceu no **Festival do Folclore** de Olímpia (sábado à noite e domingo à tarde), o grupo variava seu uniforme, mudando as vestimentas para a segunda exibição.

Em uma de suas participações no **Festival do Folclore**, o grupo compareceu no domingo com uniforme diferente daquele que usara na véspera, como costumava fazer. 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 exigência. 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.

Em 1983, 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 algumas das características próprias às danças e aos cortejos vinculados ao catolicismo popular brasileiro (**São Gonçalo, moçambique, folias 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”¹²⁸. 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.

128. 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: BRANDÃO, C. R. **Sacerdotes de viola**, *op. cit.*, p. 33 e nota 2, p. 51.

Se as festas acima podem ser consideradas típicas do catolicismo popular, nem por isso são exclusivamente católicas. O catolicismo popular, como é notório, é atravessado por diversas influências. No caso do samba lenço, as crenças cultivadas por comunidades e grupos negros 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 benziavam, colocando a imagem do santo na testa e sobre a cabeça, evocam os rituais das religiões de matriz africana. 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 central 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 encobertos pelo pano que cobre o altar.

A responsável pela condução do terço, dona Aparecida, era também benzedeira, como já foi dito antes. Ela atendia aos que a procuravam em casa, buscando auxílio para seus problemas, mais comumente os de saúde. Quando deixou de lavar e passar roupas para fora, pôde dedicar mais tempo a esse mister. Seguindo um dos preceitos básicos vigentes nesta atividade, não recebia pagamento, nem aceitava “presentes”, em troca de seu auxílio. O único tipo de retribuição admitido era o fornecimento de velas, que eram dadas aos santos – ou seja, usadas no oratório que mantinha em um dos cômodos de sua residência.

Em uma das consultas que assisti, foi possível perceber a presença da religiosidade afro-brasileira (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 frequente 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 os limites desse influxo. A umbanda, enquanto religião institucionalizada, não era seguida por dona Aparecida e suas irmãs. Nem elas, nem suas filhas e netas que integravam o corpo de rezadoras do terço do **Samba Lenço**, frequentavam a umbanda. No entanto, conheciam-na e realizavam práticas também presentes nesta religião, outras que eram por ela inspiradas e ainda outras que, como as da umbanda, tinham origem em práticas religiosas africanas.

Até aqui, as relações do **Samba Lenço de Mauá** com 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.

E esta característica não advém apenas do fato de ser incluída na festa religiosa, como uma das formas de homenagear o santo; mesmo em eventos não religiosos, o **Samba**

Lenço continua a manter sua religiosidade. O grupo tem sua “bandeira”, onde está sua identificação e a do santo ao qual o samba é devotado, São Benedito, cuja imagem está pintada no estandarte. Em apresentações públicas, nas décadas de 1970 e 1980, a bandeira costumava ficar “na frente”, isto é, em um ponto do qual pudesse ser vista por todos os dançadores, enquanto faziam suas evoluções.

Dona Guilhermina foi a bandeireira do grupo até falecer; 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.

A maneira pela qual dona Guilhermina se referia à bandeira, assim como à possibilidade de sua neta vir a substituí-la efetivamente na função de bandeireira, indicava a seriedade e a “firmeza” (constância) como qualidades mínimas necessárias para quem assume esta incumbência. A bandeira deveria estar nas mãos de alguém que não faltasse às apresentações do samba, em residências ou em locais públicos e que demonstrasse interesse, também, pelas demais atividades religiosas do grupo – o terço e a dança de São Gonçalo, promovida por Mariquinha, mãe de Raquel. A seriedade implicava, ainda, em concentrar a atenção na bandeira, durante a dança, não descuidando de seu encargo. 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 aguentar, 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 aguento. Não aguento andar. Eu caminho um pouco, eu preciso caminhar um pouquinho e parar. [...] como é que eu vou [...] dar uma falseada na rua aí pra cair com a bandeira, com tudo, não. Isso eu num quero não.



*Dona Guilhermina, segurando a bandeira do **Samba Lenço de Mauá** –*

Parque do Carmo, São Paulo – 1981

(Foto: Maria Ignez Novais Ayala)

A frase “a bandeira é sagrada”, neste contexto, longe de força de expressão, deve ser entendida em seu sentido literal. Nas apresentações públicas, ela substituía o altar. Enquanto, nas festas residenciais, os dançadores começavam saudando o altar, em eventos públicos, a apresentação era 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), em 23 de agosto de 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 comandou 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: primeiro, simples dançadores, seguidos pelos instrumentistas, pelas encarregadas das rezas (dona Aparecida, Chiquinha, dona Albina e sua filha Nice) e finalmente por 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 de Mauá**, mesmo quando ocorre no interior de um evento eminentemente laico e promovido por uma entidade que nada tem de religiosa.

A importância da bandeira 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 bandeireira, confirma esta vinculação:

É muito importante. não pode bambeiar 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.

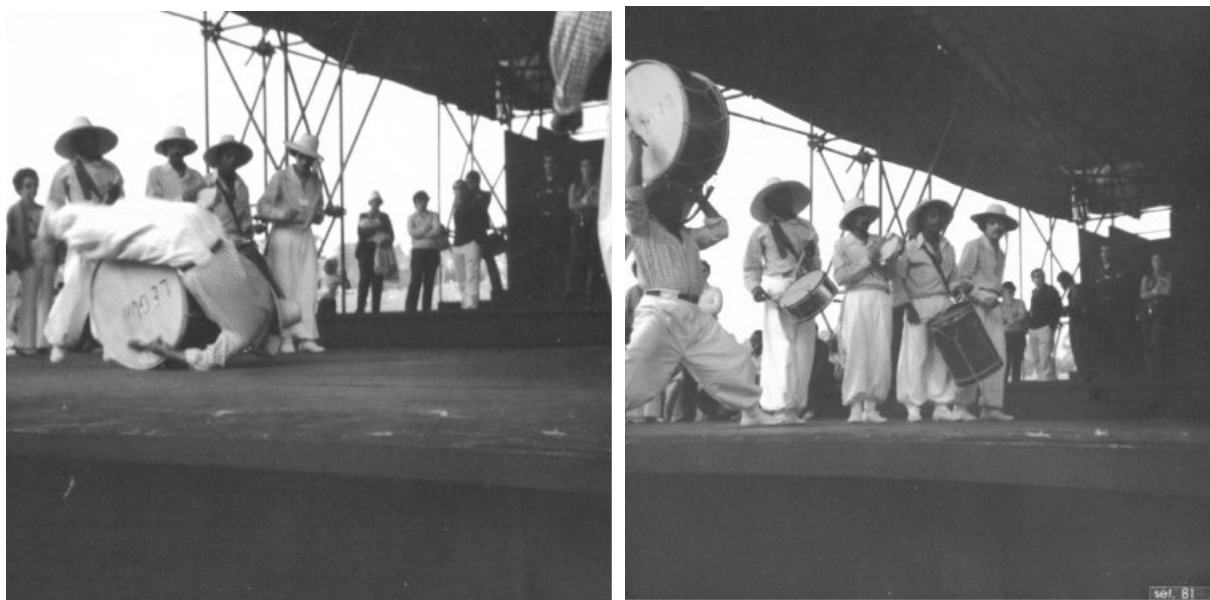
Religião que não exclui a brincadeira, a alegria – todos gostam de “festar”, seja participando ativamente, seja apenas assistindo. As festas, danças e cortejos do catolicismo popular são formas de devoção, alegres e descontraídas, embora seguindo determinados preceitos. O **Samba Lenço** se filia a uma 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 bastante 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 semirreligiosos e profanos” associados às “festas tradicionais”, de que fala Edison Carneiro, é preciso não esquecer que o “sagrado” e o “profano”, aqui, não estão rigidamente separados. Pelo contrário, a brincadeira e as atividades “sérias” se interpenetram; a brincadeira (o samba) é “séria”, é religião. Por isso mesmo, coloco “sagrado” e “profano” entre aspas: estas classificações, a meu ver, não se aplicam ao **Samba Lenço** e a outras danças do catolicismo popular tradicional, pois são demonstrações de alegria, divertem, proporcionam prazer a quem as realiza e são, ao mesmo tempo, formas de reverenciar os santos pelos quais seus realizadores têm devoção¹²⁹.

129. 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.

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).



Samba Lenço de Mauá – Parque do Carmo, São Paulo – 1981

(Fotos: Maria Ignez Novais Ayala)

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

A Igreja Católica, que, por muito tempo, propiciou a incorporação das danças a suas festas, sempre tentou mantê-las dentro de seus padrões de moralidade e de ortodoxia religiosa. As atitudes variam, ao longo do tempo e, ainda, de acordo com as posturas de bispos e padres locais a respeito da religiosidade popular e suas relações com a doutrina oficial.

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 da 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 1852¹³⁰.

A repressão eclesiástica, assim como a policial, muitas vezes consegue impedir que as danças continuem a ser realizadas em festas patrocinadas pela Igreja. Não obtêm o

130. BRANDÃO, C. R. A dança de Santa Cruzinha na Aldeia de Carapicuíba, *op. cit.*, nota 1, p. 160.

mesmo sucesso, no entanto, com relação às festas católicas da cultura popular de cunho comunitário ou residencial. 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.

As atitudes da hierarquia eclesiástica frente às manifestações “pagãs” e a sua inclusão em festas religiosas oficiais são discutidas em ensaio de Mário de Andrade¹³¹. 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.”¹³² 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 Gustavo Barroso¹³³.

Essa religiosidade é exercida à margem da Igreja e dos eventos institucionais, no sentido de que não é reconhecida como parte integrante da religião sob domínio de padres e bispos; no máximo, as atividades são vistas como demonstrações de fé, mas dissociadas da verdadeira doutrina. E os produtores culturais sabem disso. No caso do **Samba Lenço de Mauá**, apenas a dança aparecia na exibição pública, enquanto a cerimônia religiosa em frente à bandeira era 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 deve 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 ideia de margem não exclui, assim, a conservação das crenças e práticas populares **por dentro** dos próprios espetáculos de “folclore”.

O uso do termo **conservação** evoca, sem dúvida, algumas ideias 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 da religiosidade com o conservadorismo ou tradicionalismo. Dizer que a religiosidade popular é exercida por dentro dos eventos institucionais equivale a dizer que a cultura popular **resiste**, também por esta forma, a seu enquadramento pela cultura e pela ideologia dominantes.

O **Samba Lenço de Mauá** escapa às concepções dominantes já pelo fato de reunir, em uma mesma manifestação, o “sagrado” e o “profano”, como já comentei. 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.

131. ANDRADE, M. de. As danças dramáticas do Brasil, *op. cit.*, p. 29-31 e nota 10, p. 74. Cf. ainda BASTIDE, Roger. Sociologia do folclore brasileiro. In: BASTIDE, R. **Sociologia do folclore brasileiro**. São Paulo: Anhambi, 1959, p. 9-41.

132. SODERO, Fernando Pereira. Contra maleitas e enchentes. **Jornal de Piracicaba**, 18 jul. 1976, cit., p. 7 (seleção de trechos de um texto de 1941).

133. BARROSO, Gustavo. **Ao som da viola** (folclore). Nova ed. corr. e aum. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1949, p. 170-177, p. 219.

A descrição das festas residenciais do grupo, realizada em outro capítulo, já permitiu perceber a variação das estrofes, em termos da métrica e do número de versos. Também se fez referência à “invenção” (o improviso) de modas, 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:



*Eu agradeço, tia [dona] Guilhermina,¹³⁴
Eu agradeço, **dona** Guilhermina,
eu [lhe] agradeço o golinho da sua pinga
eu agradeço o golinho da sua pinga*

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



*Eu vi a baleia tocando piano, [gente!]¹³⁵
jacaré tá do lado espian’o [tá do lado de lá]
Eu vi a baleia tocando piano,
jacaré tá do lado espian’o*

*Ei, moço,
fui fazer uma pescaria,
não tinha peixe,
joguei meu boné no mar.
Ei, moço
peixe estranho na maré,
pesquei baleia
com rabo de jacaré
pesquei baleia
com rabo de jacaré*

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

*Requebra, Chiquinha,
ô requebra, Gereba,
Requebra, Chiquinha,
ô requebra, Gereba,
olha a saia dela
que maneiro o vento leva
olha a saia dela
que maneiro o vento leva*

Ou essa, que se refere a Dona Guilhermina, que era “manca de uma perna só”, como já foi mencionado:

134. Áudio disponível em http://www.acervoayala.com/wp-content/uploads/2023/08/samba-lenco-101-eu-lhe-agradeco-25-06-1983-fita-4-A-V-das-Palmeiras-Samba-lenco_01.mp3.

135. Áudio disponível em http://www.acervoayala.com/wp-content/uploads/2023/08/samba-lenco-101-eu-vi-a-baleia-25-06-1983-fita-3-A-Samba-lenco_01.mp3.



*Quem é aquela,¹³⁶
de saia rendada,
ela é manca,
de uma perna só,
ela é
filha de Lourenço,
ela é bamba
pra sambar de lenço
ela é
filha de Lourenço,
ela é bamba
pra sambar de lenço*

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,¹³⁷
dá uma volta só.
Essa não valeu,
essa não valeu
essa não valeu,
essa não valeu*

*Porteira nova
tem arenga no fechar,
porteira nova
tem arenga no fechar,
tourinho novo,
quando berra, quer mamar
tourinho novo,
quando berra, quer mamar
sacode o bumbo,
que esse bumbo não trabaia,
sacode o bumbo,
que esse bumbo não trabaia,
sacode o bumbo,
como a mulher faz co' a saia
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 o 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, como vimos anteriormente.

136. Áudio disponível em http://www.acervoayala.com/wp-content/uploads/2023/08/samba-lenco-101-quem-e-aquela-de-saia-25-06-1983-fita-3-A-Samba-lenco_01.mp3.

137. Áudio disponível em http://www.acervoayala.com/wp-content/uploads/2023/08/samba-lenco-101-da-um-volta-so-morena-25-06-1983-fita-3-A-Samba-lenco_01.mp3.

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



Ei, se [quando] a minha caixa fura,¹³⁸

ai, Dondon, sinhá,

ei [oi], meu pandeiro faz zoadá,

ai, Dondon, sinhá,

ei, viva a caixa da 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:

É hora, é hora,

é hora da viagem,

é hora, é hora,

é hora da viagem,

tu [cê] quer ir mais eu,

vamo

tu [cê] quer ir mais eu,

vambora

tu quer ir mais eu,

vamo

tu quer ir mais eu,

vambora

mas isto não é hora

de você tá me chamando

mas isto não é hora

de você tá me chamando

tu quer ir mais eu,

vamo

tu quer ir mais eu,

vambora

tu quer ir mais eu,

vamo

tu quer ir mais eu,

vambora

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



Eh, Horácio, eh, Horácio,¹³⁹

eh, Horácio, eh, Horácio,

aperta o pé,

que a picada tá no rastro

aperta o pé,

que a picada tá no rastro

138. Audio disponível em <https://www.acervoayala.com/wp-content/uploads/2014/12/BATUQUE-FITA-067-B.mp3>

139. Áudio disponível em http://www.acervoayala.com/wp-content/uploads/2023/08/samba-lenco-103-eh-horacio-25-06-1983-fita-3-B-Samba-lenco_01.mp3.

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 vocábulos não são tão conhecidos; é o que ocorre com **candimba**, do quimbundo ka-ndimba (lebrezinha). Dada a diversidade de experiências dos sambadores, era difícil que as informações sobre determinado samba fossem partilhadas por integrantes 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 coelho¹⁴⁰. 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 de sua manifestação. 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 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, referindo-se a uma integrante da aristocracia cafeeira:



*Que peso tem¹⁴¹.
a Baronesa de Limeira,
pisou na tábua [praça]
e balançou Campina inteira,
que peso tem
a Baronesa de Limeira.*

Há duas leituras possíveis para estes versos. A primeira impressão é que tal “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 exagerado até o ridículo. A ambiguidade, 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. Esse segundo significado é reforçado pelo poder

140. Aparece **Candimba**, 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.

141. Áudio disponível em http://www.acervoayala.com/wp-content/uploads/2023/08/samba-lenco-103-que-peso-tem-25-06-1983-fita-3-B-Samba-lenco_01.mp3.

político de sua família¹⁴² e de seu marido, o Barão de Limeira. Torna-se ainda mais vigorosa quando atentamos para outra versão da estrofe, cantada no **samba de terreiro** de Itu, cidade paulista próxima a Campinas e Limeira, registrada por Octávio Ianni:

*Ôi, Campinas! Ôi Limeira,
Pisei na ponta da linha,
balancei, Campina inteira!*¹⁴³

Os versos encontrados em Itu parecem alardear o poder da voz que os enuncia, sem deixar muito espaço para outra interpretação.

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 por 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.*

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.

142. Era filha de Francisco de Paula Sousa e Melo, senador e 3º Presidente do Conselho de Ministros do Império (o mesmo que 1º Ministro) em 1848.

143. IANNI, Octávio. **Raças e classes sociais no Brasil**. 3. ed., rev. e acrescida de novos capítulos. São Paulo: Brasiliense, 1987, cap. 11, O samba de terreiro, p. 246.

O uso da “língua africana” pelos descendentes de escravos tem sido registrado por alguns autores. Aires da Mata Machado Filho, em pesquisa iniciada em 1958, documentou-a nas canções e na fala de uma comunidade negra de Minas Gerais¹⁴⁴.

Posteriormente, 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 pesquisa¹⁴⁵.

O dançador, contador de histórias e benzedor José Costa, mineiro radicado em Mogi das Cruzes (SP), que morreu em fins de 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 interlocutores¹⁴⁶. Em todos estes casos, a “língua africana” consistia em um conjunto de vocábulos bantos, predominantemente quimbundos, misturados em maior grau a palavras da língua portuguesa e estruturados de acordo com as normas do 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 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?¹⁴⁷

Essa linguagem, que continuou sendo usada nos “pontos” de jongo, lançava mão de vocábulos bantos ou do português, investidos de alta carga simbólica e, além disso, com significados variáveis, que se modificavam conforme o contexto¹⁴⁸. A linguagem simbólica aparecia 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:

*Atirei em periquito
e matei papagaio
viva o dia 13 de maio
atirei em periquito
e matei papagaio
viva o dia 13 de maio
tem areia,
eu tou com fome
tem areia,
eu tou com fome
periquito anda dizendo
que areia canário come
periquito anda dizendo*

144. MACHADO FILHO, *op. cit.*

145. 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.

146. Em colaboração com Maria Ignez Novais Ayala, pesquisei diversas danças e festas em Mogi das Cruzes. José Costa foi entrevistado por ela e por Carlos Vogt.

147. RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges, *op. cit.*, p. 29.

148. *Ibidem*, p. 28-30.

que areia canário come

A ideia 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”¹⁴⁹.

3.7 As marcas do tempo

As modas do **Samba Lenço de Mauá** nos falam de um passado de opressão, injustiça e preconceito. Também deste passado 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 ainda o negro do tronco. No desfile, portanto, não estavam representados simplesmente os escravos, mas os excessos de trabalho, a miséria e os maus-tratos a que estavam submetidos.

A inclusão de indígenas entre os personagens da festa pode ser tomada apenas como uma influência da reunião de indígenas 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 indígenas, 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. Além disso, ambos os povos foram escravizados.

Negros e indígenas estiveram, no período escravista – e continuam hoje – entre os segmentos da população mais explorados e sujeitos à arbitrariedade e à violência. Vale lembrar que esta arbitrariedade e esta 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 de preconceito e discriminação. O argumento que, desde a colônia, é usado como justificava para as condições degradantes que lhes são impostas é o de uma pretensa inferioridade nata deles frente aos brancos. Sua 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 daquelas pessoas. Lembram

149. 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.

que, **naquele momento**, estavam cantando e “festando” negros pobres, descendentes de escravos e, muitas delas, migrantes da zona rural, que continuavam sofrendo a exploração, a opressão, o preconceito. Falam, ainda, do caráter afro-brasileiro que **continuavam tendo (e ainda têm)** 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 e 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 consequências persistem, ainda hoje, na discriminação que os sambadores e outros negros continuam a sofrer.

A consciência de “raça” transparece com muita frequência 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, que funciona como ironia que denuncia o preconceito que são alvos. Outras vezes, mostra-se sob forma mais séria, como no uso do termo “patrícios” 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 como elemento de identificação do qual não há como fugir¹⁵⁰.

150. 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.

(IN)CONCLUSÕES

AS LIÇÕES DO SAMBA



Dona Aparecida – Olímpia – 1982
(Foto: Maria Ignez Novais Ayala)

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 – na verdade, 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, crendices, 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 entretenimento¹⁵¹.

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 (de

151. 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.

qualidade, beleza, interesse para os receptores etc.) e pelas formas de organização que lhe são inerentes¹⁵².

Tanto quanto a indústria cultural, o Estado, quando se dispõe a incentivar, a “valorizar o folclore”, usualmente interfere nas manifestações da cultura popular, 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** utilizasse 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, muitas vezes, para a propaganda de políticos profissionais).

Assim, o “incentivo às manifestações folclóricas”, por meio do apoio àqueles que as realizam ou aos eventos nos quais sejam incluídas, ou ainda através 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 norteadas sempre pela busca de lucro¹⁵³.

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,

152. Cf. DURHAM, E. R, *op. cit.* As tendências homogeneizadoras da indústria cultural são tema das reflexões de ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. e Televisão, consciência e indústria cultural. 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, M. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 113-56.

153. 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: MARTINS, J. S. **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.

posteriormente, de sua viúva, que continuara a financiá-lo, o grupo acabou por se desorganizar, desfazendo-se até de adereços (bastante caros e difíceis de fazer, diga-se de passagem), tais como espadas e coroas feitas de metal, enfeitadas com espelhos e fitas de múltiplas cores, que venderam 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 era 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 a brincadeira completa (já que as exhibições tinham um tempo de duração bem curto), o mestre respondeu que seu grupo só atuava quando convidado e pago pelos promotores de eventos daquele tipo. Acrescentou que poderia realizar a brincadeira para quem se dispusesse a pagar o cachê do grupo. Não indicou a existência de nenhuma festa ou outro evento em que o grupo se apresentasse sem cobrar cachê.

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 conduzidos os eventos institucionais aqui mencionados, bem como 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.

A partir desta perspectiva, não se reconhecem 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, movidos por razões religiosas, estéticas e éticas 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 separação: 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 shows que reúnem pequenas mostras de várias manifestações, às vezes bastante diversas entre si – verdadeiros pot-pourris folclóricos – e as criações tradicionais populares nas quais aqueles espetáculos 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, com o risco de incorrer em uma visão empobrecedora e, no limite, desvirtuadora destas práticas.

Este enfoque permite compreender que uma 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 consequências 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 significado basicamente religioso ou de diversão, ou as duas características ao mesmo tempo. 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 ocorre uma seleção 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, sem esquecer 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, com “C” maiúsculo)? 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, estabelecer como a cultura popular **deve ser**, excluindo dela o 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 popular”¹⁵⁴. 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...); b) seu tempo de duração; c) a escolha e organização dos produtores diretos – quem participa, realizando quais tarefas, qual o poder de decisão de cada um e sobre qual atividade...

Outro ponto a ser levantado, especialmente quando estão em jogo o “estímulo” e a “restauração”, é o grau de domínio dos produtores sobre as condições que ultrapassam o âmbito estrito 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). Lembro que os itens acima enumerados não esgotam a questão.

O nível de **autonomia** de uma prática cultural frente aos “círculos eruditos e instituições”, para usar outra expressão da **Carta do Folclore**¹⁵⁵, seria, em suma, um critério fundamental para aferir seu caráter popular. Sua utilização evita, de um lado, a

154. *Apud* CARNEIRO, E. **Dinâmica do folclore**, *op. cit.*, p. 63.

155. *Ibidem*, *loc. cit.*

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 fazer com que as ideias e os valores favoráveis a seus interesses particulares sejam aceitos, incorporados, pelos demais segmentos da sociedade¹⁵⁶.

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.

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 ideia de que os “fatos folclóricos” estão deslocados no tempo e no espaço, pertencendo, 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 arbitrárias 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 detinham 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 assumiam diferentes atribuições, o que implicava, 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 saber¹⁵⁷.

156. 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. 45-89.

157. 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.

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 ideia 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 aqui apresentada se afasta, ainda, da percepção do folclore como repositório de “nossas raízes”, como o catalisador de um substrato comum a toda a cultura nacional. Exatamente ao contrário daquela ideia, 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**.

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, de acordo com Gabriel Cohn.

Pode-se dizer, além disso, 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”¹⁵⁸.

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 tradição traz consigo ainda uma outra noção, que vale a pena recuperar – a de **resistência**. O **Samba Lenço** resistia e ainda 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 propagados pela indústria cultural e que estão inseridos 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

158. Os textos de Brandão sublinham este ponto. Sobre a memória, cf. BOSI, Ecléa. **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.

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 só 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.

REFERÊNCIAS

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 FESTA DO DIVINO EM PIRACICABA. **Jornal de Piracicaba**, 18 jul. 1976. JP Especial Documento, p. 4-6.

ALENCAR, José de. **O nosso cancionero**: 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 William Barbosa de. **Folhetos** (a literatura de cordel no Nordeste brasileiro). 1979. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

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.

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. 1982. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Linguística e Línguas Orientais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1982. A tese foi posteriormente publicada na coleção Ensaios da editora Ática.

BASTIDE, Roger. **Sociologia do folclore brasileiro**. São Paulo: Anhambi, 1959.

- BENEDITO, Daniel Martins Barros. **O samba de bumbo de Santana de Parnaíba-SP e a educação na perspectiva decolonial**. 2020. 1 recurso online (171 p.) Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1639392>. Acesso em: 18 jul. 2023.
- 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. cresc., 6. rist. Palermo: Palumbo, 1979.
- _____. **Intelletuali, 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).

COMENDA, Neide. Grupo de Samba-lenço em São Paulo. **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo, ano 32, n. CLXXVII, p. 121-163, abr. / jun. 1969. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=Il2S-JnbrE8C&pg=GBS.RA1-PP8&hl=pt>. Acesso em: 14 jul. 2023.

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.

DIAS, Fernanda de Freitas. **Na batida do bumbo**: um estudo etnográfico do samba na cidade de Pirapora do Bom Jesus – SP. São Paulo. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2008. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/95119/dias_ff_me_ia.pdf?sequence=1. Acesso em: 14 jul. 2023.

DURHAM, Eunice Ribeiro. **A caminho da cidade**: a vida rural e a migração para São Paulo. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Col. Debates, 77).

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

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 voos, 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 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.

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.

HOBSBAWN, Eric & RANGER, Terence (org.). **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. 1981. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Departamento de Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.

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 folklore**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1978.

MANZATTI, Marcelo Simon. **Samba Paulista, do centro cafeeiro à periferia do centro**: estudo sobre o Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista. 2005. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/3464>. Acesso em: 28 jun. 2010.

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.

NASCIMENTO, Haydee. **Aspectos folclóricos do Carnaval de Santana de Parnaíba**, São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1977.

NOVAIS, Maria Ignez Moura. **Nas trilhas da cultura popular**: o teatro de Ariano Suassuna. 1976. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Linguística e Línguas Orientais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1976.

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.

_____. **O Negro Brasileiro**. 2. ed. aumentada. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940.

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.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. **Branços e negros no Carnaval popular paulistano**: 1914-1988, 1989. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/ndh/files/2019/06/brancos-negros-carnaval-popular-paulista-1914-1988.pdf>. Acesso em 18 jul. 2023.

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 pias populares**. São Paulo: IEB-USP, 1967. Publicada em nova edição como XIDIEH, Oswaldo Elias. **Narrativas populares**: estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1993. (Reconquista do Brasil, 173).

____. **Semana Santa cabocla**. São Paulo: IEB-USP, 1972.

XIDIEH, O. E. et al. **Catálogo da Feira Nacional da Cultura Popular**. São Paulo: SESC, 1976.

Páginas do Samba Lenço de Mauá na Web:

Samba Lenço de Mauá. Facebook: Disponível em: <https://www.facebook.com/gruposambalenco>. Acesso em: 28 jul. 2023.

Samba Lenço de Mauá. Instagram: @samba_lenco_de_maua. Disponível em: https://www.instagram.com/samba_lenco_de_maua. Acesso em: 28 jul. 2023.

Samba Lenço de Mauá. Canal no Youtube: Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCFmGjywgXITARaIVCCCKcZQ>. Acesso em: 28 jul. 2023.

