

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS

BOLETIM N.º 191 SOCIOLOGIA N.º 6

LAVINIA COSTA RAYMOND

ALGUMAS DANÇAS POPULARES NO ESTADO DE SÃO PAULO



SÃO PAULO — BRASIL
1954

Os Boletins da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, são editados pelos Departamentos das suas diversas secções.

Tôda correspondência deverá ser dirigida para o Departamento respectivo da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras — Caixa Postal 8.105 — São Paulo, Brasil.

The “Boletins da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo” are edited by the different Department of the Faculty.

All correspondence should be addressed to the Department concerned. Caixa Postal 8.105, São Paulo, Brasil.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: — Prof. Dr. Gabriel Sylvestre Teixeira de Carvalho
Vice-Reitor:

FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS

Diretor: —

Vice-Diretor: —

Secretário: — Lic. Odilon Nogueira de Mattos

CADEIRA DE SOCIOLOGIA I

Professor: — Dr. Florestan Fernandes (contratado)

Assistentes: — Fernando Henrique Cardoso e Octavio Ianni

Auxiliares de ensino: — Dra. Maria Isaura Pereira de Queiroz
Marialice Mencarini Foracchi

Assistente extranumerário: — Maria Sylvia de Carvalho Franco
Moreira.

Auxiliar Técnica: — Ophélia Ferraz do Amaral.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS

BOLETIM N.º 191 SOCIOLOGIA N.º 6

LAVINIA COSTA RAYMOND

ALGUMAS DANÇAS POPULARES NO ESTADO DE SÃO PAULO



SÃO PAULO — BRASIL
1954

COMPOSTO E IMPRESSO NA SECÇÃO GRÁFICA DA
FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
1 9 5 8

O trabalho aqui apresentado, tese de doutoramento de D. Lavínia Costa Raymond, data de 1945; diversas circunstâncias lhe retardaram a publicação. Entretanto, embora depois da época em que foi escrito a situação demográfica racial do Estado de São Paulo nos seja melhor conhecida, assim como novas monografias das danças aqui estudadas tenham também surgido, das quais algumas de grande projeção, como a de Dante de Laytano sobre a Congada do Rio Grande do Sul, este trabalho nada perdeu de seu interesse nem de seu valor.

Ele constitui, sem dúvida, a primeira interpretação sociológica do folclore negro no Brasil. A concepção sociológica do folclore, pela qual tanto me tenho batido em artigos de jornais, de revistas, ou em prefácios de livros, tende finalmente a ocupar um lugar cada vez mais importante na literatura brasileira, com Florestan Fernandes, Emílio Willems, Octavio da Costa Eduardo, Alceu Maynard Araújo, Dante de Laytano, etc. Ora é o princípio estrutural que é o adotado, isto é, o da organização dos grupos e de seu lugar na comunidade; ora é o princípio funcionalista; ora, como neste trabalho, os dois princípios são utilizados, pois são antes complementares do que antitéticos, uma vez que as funções da dança, por exemplo, vão se modificando segundo as diversas espécies de condições sociais nas quais se realizam.

Todavia, existem duas concepções da sociologia do folclore, que é preciso não confundir. Da mesma maneira que existem hoje duas concepções da sociologia estética. Alguns, como Lalo, buscam explicar a arte através das instituições, dos grupos, da organização social; enquanto outros, como Francastel, servem-se da arte para melhor compreender as estruturas sociais e as representações coletivas. Pode-se, do mesmo modo, interpretar sociologicamente o folclore buscando, no meio social, como Varagnac, as condições de sua sobrevivência, de suas metamorfoses ou de seu desaparecimento. Mas também é possível — e é o que, apesar das críticas recentes, se pode guardar da lição de Redfield — utilizar o folclore como um elemento para a definição de determinada situação social, de determinado tipo de comunidade. D. Lavínia Costa Raymond felizmente não escolheu entre os dois caminhos: seu estudo das danças afro-brasileiras constitui uma espécie de corte transversal

do folclore afro-brasileiro, ao mesmo tempo condição e condicionado, fator e efeito das realidades sociais.

Possa esta tese pioneira ser um encorajamento para todos os que, desejando ultrapassar o estágio do pitoresco, assim como o da pura descrição, buscarem atingir no folclore a realidade viva, bordado precioso sim, mas tecido fio a fio na própria trama da sociedade brasileira, da qual não é possível destacá-lo.

Roger Bastide

À GUISA DE EXPLICAÇÃO

Tantos anos passados desde que esta tese foi escrita, defendida e aprovada perante a Secção de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, poderia parecer que se tornara anacrônica. Na verdade esta é a primeira oportunidade que tenho de publicá-la graças à gentileza do Professor Eurípedes Simões de Paula, diretor da Faculdade, que se prontificou a acolhê-la na *Secção Gráfica*.

Não me abalançaria, porém, a usar desta oportunidade, não fôsse ter verificado que mau grado os nove anos decorridos a tese ainda não perdeu o ineditismo. Não sei de outra publicação que tenha tido o mesmo objetivo. De conversas com Rossini Tavares de Lima, que corajosamente pegou o fio da meada deixada por Mário de Andrade e vai estimulando o estudo de folclore em São Paulo, fica-me a idéia de que folclore continua sendo estudado apenas em si mesmo, sem embrenhar-se pelo terreno “suspeito” da sociologia. Ainda mais: disse-me Rossini — Quisera que a senhora tivesse publicado sua tese há mais tempo, pois nos teria indicado fontes que tivemos de procurar nós mesmos, às apalpadelas.

Com esta declaração — estou reproduzindo o sentido, mas não me lembram exatamente suas palavras — Rossini Tavares de Lima deu-me confiança dupla no material que colhi diretamente, procurando às apalpadelas. Confiança de que os dados são legítimos; confiança de que o estudo e a interpretação dêsses dados não foram arbitrários.

Uma das objeções que mais me impressionaram quando da defesa da tese, foi a do Professor Monbeig, de que o material analisado era escasso. Embora tivesse colhido diretamente, em três comunidades diversas, pelo método de observação participante, os dados fundamentais desta tese; embora farta documentação histórica estivesse servindo de alicerce ao estudo do material recente; embora me refugiasse no princípio de que o fato folclórico é caracterizado pela persistência, pela tradição oral e direta, e portanto mesmo material escasso, se autenticado por comparação com a literatura existente, pode ser legitimamente tomado como base de interpretação sociológica — ainda assim a consciência me doera à objeção relevante do Professor Monbeig.

Mas, folheiem-se os números de *Folclore*, órgão da Comissão Paulista de Folclore e do Centro de Pesquisas Folclóricas Mário de Andrade — e neles se encontrarão os mesmos fatos que constituem o material desta tese. E' Affonso Dias com o "Batuque em Tietê (1); é a dramatização das Congadas observadas por Guilherme Santos Neves em Espírito Santo (2); é a descrição, por Frederico Lane, Jamile Japur e Rossini Tavares de Lima, do batuque ou tambú no Estado de São Paulo (3), confirmando quase ponto por ponto as descrições apresentadas neste trabalho; e é Maria de Lourdes Borges Ribeiro com seu estudo da Festa de São Benedito em Aparecida (4), apontando os numerosos fatos de significação sociológica que haviam sido apontados nesta tese em relação à festa do Divino em São Luís do Paraitinga: distribuição de alimentos, folias arrecadadoras de donativos, crenças ligadas à motivação da festa, sincretismo folclórico-religioso nas danças de grupo. Lá estava uma companhia de moçambique cantando as mesmas "ondas do má" que presenciei em São Luís do Paraitinga, na festa do Divino, em maio de 1944.

Outra objeção me impressionara, a do Dr. Fernando Azevedo, de que a bibliografia apresentada era insuficiente. Ainda em *Folclore*, é Edison Carneiro (5) quem me tranquiliza a consciência. Também Edison Carneiro se queixa, em 1953, como eu me queixara em 1945, de que é magra a literatura sobre folclore afro-brasileiro. "Sendo poucos", diz êle, "os pesquisadores do negro se restringiram ainda mais, fazendo do seu campo de pesquisa a religião e, em proporção muito menor, o folclore. . . No folclore, o número de trabalhos existentes chega a ser ridículo". Segundo Edison Carneiro, portanto, a situação para os estudiosos de folclore não é melhor hoje do que era em 1944, no que concerne a bibliografia. As atividades da Comissão Paulista de Folclore e do Centro de Pesquisas Folclóricas Mário de Andrade vão certamente preencher essa lacuna e enriquecer o documentário folclórico brasileiro.

Em abril dêste ano tive oportunidade de trocar idéias com Rossini Tavares de Lima sobre certos pormenores como posição dos dançadores no batuque, nome de instrumentos, coreografia. Em alguns casos nossas observações divergiram. Quero deixar aqui bem claro que em relação a cada dança observada para esta tese as informações, quanto a designações e uso de instrumentos, repetem fielmente o depoimento dos entrevistados. A descrição de coreografias cinge-se fielmente ao que foi visto em pesquisa de

(1) *Folclore*, Vol. I, N.º 4, 1952, pp. 46-78.

(2) "Ticumbí", *op. cit.*, Vol. II, N.º 2, 1953, pp. 19-47.

(3) *Op. cit.*, Vol. I, N.º 1, 1952, pp. 53-73.

(4) *Op. cit.*, Vol. I, N.º 4, 1952, pp. 5-31.

(5) *Folclore*, Vol. II, N.º 1, 1953, pp. 28-29.

campo. As danças e as situações em que se desenrolaram foram reproduzidas tais como se apresentaram. A troca de idéias com Rossini Tavares de Lima foi utilíssima para revisão da tese — deixo aqui meu agradecimento por esta colaboração.

A tese vai publicada substancialmente na mesma forma em que foi apresentada para obtenção de doutoramento em Ciências Sociais. Apenas ligeiras modificações se introduziram, a fim de esclarecer pontos que a discussão perante a comissão examinadora mostrara terem ficado obscuros. E vai publicada na esperança de que outros estudiosos de folclore como fenômeno sociológico se interessem por êste campo de pesquisa, ponham à prova as hipóteses aqui apresentadas e continuem o caminho apenas esboçado da interpretação sociológica de fatos folclóricos.

São Paulo, agôsto de 1954.

*
* *
*

Quis o destino que minhas palavras de agradecimento a Mário de Andrade se transformassem em homenagem de saudade. Não faz muito, ainda êle me prometia uma longa conversa, em que certamente novo auxílio em indicações bibliográficas e em informações sôbre fatos folclóricos me seria prestado.

Sôbre Mário de Andrade escritor, musicólogo, crítico, folclorista, alguma coisa já se escreveu e muito ainda se escreverá. Mas sôbre o Mário de Andrade animador, criador de vocações, estimulador de curiosidades artísticas e científicas, ninguém poderá escrever com pretensões a exgotar o tema.

Foi na Sociedade de Etnografia e Folclore, por êle fundada em 1937 e que realmente só viveu enquanto o teve como presidente e elemento produtor n.º 1, que os interessados neste ramo de estudo puderam ter, em São Paulo, oportunidade e estímulo para suas pesquisas.

Data de meu convívio com Mário de Andrade, na Sociedade de Etnografia e Folclore e no Departamento de Cultura, onde tive o privilégio de trabalhar sob sua direção, meu interêsse por assuntos folclóricos. E foi conversando com êle, consultando sua biblioteca, lendo suas notas, que colhi muito do material utilizado neste trabalho.

A biblioteca de Mário de Andrade, onde a gente trabalhava como se estivesse num verdadeiro paraíso de estudante; onde dispunha do secretário de Mário para as consultas bibliográficas; das notas de Mário, por êle colhidas em campo; dos esclarecimentos de Mário sôbre pontos duvidosos; e se deliciava com um to-

nificante café, trazido pela solicitude daquelas duas senhoras — sua mãe e sua tia — para quem Mário era tudo no mundo e tão bem afinavam com êle na sensibilidade sutil, na hospitalidade franca e acolhedora...

*
* *

Para elaboração desta tese encontrei auxílio inestimável por parte de colegas e amigos. Entre as pessoas que me auxiliaram direta ou indiretamente e a quem muito agradeço, quero citar:

Na coleta de material: Prof. Afonso Dias, de Tietê; Antônio Cândido de Mello e Souza, que me passou seu caderno de notas sobre o batuque, ao qual assistimos juntos; Gioconda Mussolini; Lenita Camargo.

Em sugestões de bibliografia e empréstimo de livros: Oneyda Alvarenga, diretora da Discoteca Pública Municipal e Cecília de Campos Pereira Vampré, que também me auxiliou na busca de estatísticas e do Rio enviou-me dados elaborados pelo Serviço Nacional de Recenseamento.

Agradeço ainda ao Prof. Antônio Rubbo Müller, da Escola Livre de Sociologia e Política, que me proporcionou a viagem a São Luís do Paraitinga e a quem devo muitas fotografias; e ao dr. Carlos Borges Schmidt, do Serviço de Documentação do D. E. S. P., que pôs à minha disposição seus trabalhos e fotografias sobre a vida rural no Vale do Paraitinga e procurou ajudar-me na coleta de dados estatísticos.

*
* *

Todo o auxílio de colegas e amigos e tôdas as facilidades que encontrei seriam pouco eficientes se não tivesse tido a orientação segura e dedicada do Prof. Roger Bastide, que não se limitou a indicações bibliográficas, mas também emprestou-me todos os livros de que dispunha; não só esteve sempre pronto a examinar, discutir e orientar a elaboração da tese, mas ainda estimulou-me de maneira invariavelmente amiga a vencer inúmeras dificuldades que um trabalho desta natureza sempre oferece.

ALGUMAS DANÇAS POPULARES NO ESTADO DE SÃO PAULO

Introdução

No “padrão universal de cultura” é a dança traço tão constante e de tanto relêvo, que justifica a exclamação de V. Parnac, de que “ela está no sangue, no sexo, no coração do ser vivo”, servindo para que os homens misturem “o sagrado e o profano, o grave e o cômico, parodiando o que é sério, motejando o que adoram”, aspirando, neste desdobramento, à libertação (1). É verdade que alguns povos, pouquíssimos aliás, são apontados como destituídos dêste traço: os anões das florestas de Málaca e os remanescentes dos mais antigos habitantes da Indonésia, por exemplo. Mesmo nestes casos, porém, o investigador tem elementos para indagar: não se tratará antes de traço cultural perdido, que de traço cultural jamais adquirido? (2)

Tôda a vasta e diversa literatura hoje existente sôbre os chamados povos primitivos mostra como na vida de cada um dêles a dança figura nos cerimoniais, nas celebrações, na vida ordinária da sociedade. Em quase todos a prática da dança envolve sempre um vivo e confessado sentimento de prazer, como, por exemplo, informa Radcliffe Brown a respeito dos andamaneses (3) e Herbert Baldus a respeito dos índios brasileiros Tapirapé (4), ainda que seja o prazer a finalidade de sua prática. Alguns, porém, como acontece com os Pigmeus da África, não se mostram prazenteiros. Segundo o Padre Schmidt, é mesmo esta ausência de alegria nas danças dos Pigmeus africanos que os diferencia dos Pigmeus da Ásia, de aparência bem feliz enquanto dançam. E Curt Sachs chega a sugerir que a dança reflete assim o temperamento das respectivas sociedades que a praticam (5), se é que se pode falar em temperamento duma sociedade. . .

Há os que sentem verdadeira paixão dançante. É o que se dá com os Bochimanos do deserto de Kalahari; durante a guerra com os Boers não resistiam à tentação de dançarem ao luar e surpreendi-

(1) V. Parnac — *Histoire de la Danse* (Paris, 1932), p. 6.

(2) Curt Sachs — *World History of the Dance* (Londres, 1938), p. 11.

(3) A. R. Radcliffe-Brown — *The Andaman Islanders* (Cambridge, 1933).

(4) Numa de suas aulas na Escola Livre de Sociologia e Política.

(5) Curt Sachs — *op. cit.*

dos em pleno transporte tiveram hordas e hordas massacradas (6). Dizem que os africanos não sabiam resistir ao apêlo do *damurixá* e por êle se perdiam, porque era durante aquela espécie de carnaval dançado ao som de *atabaques* entontecedores que os “brancos dos navios lhes davam a beber muita *Kunua*” e os arrebatavam para a escravidão (7). Negros sudaneses, “possuídos” pelos demônios, dançam à roda e engolem carvões ardentes, proeza também executada por chefes índios do noroeste do Brasil (8).

Se a dança goza do privilégio de ser chamada “mãe de tôdas as artes” (9), está, entretanto, tão profundamente ligada a todos os meios de expressão humana e tão estreitamente entrelaçada a tôdas as minúcias da vida, nas chamadas populações primitivas, que seria necessário, como diz Radcliffe-Brown, “a qualquer estudo que pretendesse ser completo, discutir o difícil problema da relação entre arte, divertimento e cerimonial, na vida social” (10). Por outro lado, se racionalmente se podem classificar as diversas coreografias em “simples” e “complexas”; imitativas ou figuradas e não imitativas ou não figuradas; se é possível distinguir em alguns povos cerimoniais dançantes especialmente dedicados a fatos de iniciação, de guerra, de paz, enfim, a tôdas as situações sociais — é impossível verificar qual a forma primitiva, no sentido estreito da palavra, que deu origem ao desenvolvimento de tôdas as outras. Encontram-se nas mesmas populações danças figuradas e não figuradas e até formas intermediárias, em que há “materialização” do objeto inspirador (por exemplo a imagem do sol, na dança do sol de alguns índios norte-americanos) sem que haja pròpriamente qualquer figuração ou pantomima (11).

Não sendo nosso problema, neste trabalho, de natureza artística nem histórica, mas sociológica, parece razoável que se tome como ponto de partida um estudo feito, do ponto de vista sociológico, em determinada sociedade. O estudo de Radcliffe-Brown, em seu livro *The Andaman Islanders*, constitui base segura: pela

(6) *Ibidem*, p. 50.

(7) Manoel Querino — *A raça africana e seus costumes na Bahia* (Rio de Janeiro, 1916), pp. 7-8. Para Jacques Raymundo (*O negro brasileiro e outros escritos*, R.o, 1936), p. 36, o termo se grafa *adamorixá* e significa, não uma espécie de carnaval, mas funerais idolátricos, que duravam geralmente três dias. Nessas cerimônias alguns povos africanos, como os iorubanos, usavam máscaras. Foi o uso de máscaras, diz Jacques Raymundo, que levou Manoel Querino a confundir o *adamorixá* com carnaval.

(8) Curt Sachs, *op. cit.*, p. 50.

(9) Curt Sachs, *op. cit.*, p. 50. Ana S. Cabrera (em *Rutas de América* — Buenos Aires, 1941, pp. 124-125), depois de dizer que “são numerosos os historiadores e críticos especializados que situam a arte da dança como uma das primeiras manifestações artísticas do homem”, afirma que “o ser humano primitivo dança, a princípio, sem música nenhuma, guiado unicamente por êsse anelo de expressar seus múltiplos sentimentos e emoções”.

(10) *The Andaman Islanders*, p. 246 e seguintes.

(11) Curt Sachs, *op. cit.*

autoridade indiscutível de seu autor; pela significação global que encerra; e pelo fato de serem andamaneses considerados as mais “primitivas” populações atualmente conhecidas (12).

Nas páginas dedicadas ao estudo da dança entre os andamaneses, diz em resumo, Radcliffe-Brown:

A história da dança é provavelmente a mesma em toda parte, começando por uma dança comum, de que todos os presentes participam; desta primeira forma (que ainda sobrevive em nossas salas de baile) surgiu a dança espetacular, em que um ou mais dançarinos se exibem diante de espectadores. E’ provável também que a prática andamanesa, de acompanhar cada dança por uma canção, represente o mais remoto estágio do desenvolvimento da música, formando música e dança uma atividade única. Cada andamanês compõe e canta suas próprias canções; começa a compor quando bem jovem; e acumulando as canções aprovadas pelo grupo forma seu repertório individual.

Os andamaneses dançam nas cerimônias de iniciação; é por uma dança que os jovens iniciados se liberam das restrições alimentares impostas durante os dias de prova. Dançam quando o período de luto chega ao termo; quando grupos locais se encontram, periodicamente; dançam sempre que um fato auspicioso, como bom resultado na caça, na pesca, na guerra, lhes sucede; dançavam outrora, sempre que iam partir para uma expedição guerreira.

A não ser em ocasiões excepcionais, em certas cerimônias como a da iniciação, dança-se sempre à noite, no espaço central da aldeia, varrido e limpo pelos moços. Dança-se à luz de duas fogueiras e de pequenas tochas resinosas. As lendas que explicam a origem da dança para esses nativos são as mesmas que explicam a origem da noite.

No começo do mundo, no tempo dos antepassados, não havia noite; era sempre dia. Certa vez *Tenat* (personagem que Radcliffe-Brown não pôde identificar mas julga ser uma espécie de aranha) pegou uma cigarra e esmagou-a entre os dedos. Ao sentir-se esmagada a cigarra gritou e o mundo ficou escuro. Assustados pela escuridão, todos quiseram fazer voltar a luz. *Tenat* tomou um pouco de resina, fez tochas e ensinou a dançar e cantar. Quando *Da Konoro* (o sr. Formiga) cantou, veio o dia. E daí em diante houve sempre dia e noite.

(12) Ressalve-se aqui o emprêgo da palavra “primitiva”. E’ geralmente aceito o emprêgo desta expressão, apesar das conotações que encerra, para designar povos de cultura que não se enquadra dentro dos moldes chamados “civilizados”. Já ninguém emprega “primitivo” no sentido de “simples” ou “inicial”, mas ninguém apresentou expressão mais adequada.

Outra lenda (13) parece desenvolver o mesmo tema, embora dê à dança maior significação na cosmologia andamanesa: Para castigar duas mulheres que mataram um lagarto e esmagaram uma planta, o ser supremo, *Puluga*, mandou ao mundo uma longa escuridão, que causou transtôrno e angústia. Afinal o chefe achou meio de induzir *Puluga* a restaurar o antigo estado de coisas. Para mostrar-lhe que não se importavam e podiam alegrar-se a despeito da escuridão, inventou o costume de dançar e cantar. Assim primeiro conseguiu que houvesse períodos alternados de dia e noite. Depois, condoído pelas dificuldades trazidas pelas trevas, *Puluga* criou a lua, para mitigar seus efeitos.

As lendas exprimem a relação entre o valor social negativo da noite e o valor social positivo da dança e do canto: impedindo a realização de atividades sociais comuns como a caça, a fabricação de armas e instrumentos, a noite é fonte de disforia social. Os meios adotados para neutralizar os males da escuridão foram tão eficazes que resultaram na volta do dia, tornando possível a continuação da vida social ordinária. Isto é, a dança acarreta condição de intensa euforia social, elevando ao máximo sentimentos aprazíveis de unidade e solidariedade.

Para compreender-se a função da dança andamanesa é preciso considerar que todos os homens tomam parte e tôdas as mulheres juntam-se a êles, no côro. A participação feminina se limita a cantar o côro, a não ser nas cerimônias de finalização do luto, em que as mulheres também dançam, mas com passos diferentes dos masculinos. Os que por moléstia, extrema juventude, ou velhice, não podem dançar, tomam parte pelo menos como espectadores.

O primeiro efeito da ação ritmada é coagir todos os indivíduos a submeter-se, ao mesmo tempo, aos mesmos gestos; o segundo efeito é suavizar o trabalho muscular, dando ao dançarino o sentimento de maior energia e habilitando-o a dançar horas seguidas.

Como atividade coletiva, a dança oferece oportunidade para que o indivíduo exiba perante os outros sua perícia e agilidade, satisfazendo assim a vaidade pessoal. Em segundo lugar, ao mesmo tempo que estimula sentimentos pessoais, afeta os sentimentos dos dançarinos em relação a seus companheiros: seu agrado irradia sobre o que o cerca e a participação num prazer intenso induz a uma boa-vontade expansiva. É fácil observar que entre os andamaneses a dança produz um estado de caloroso companheirismo entre os que nela tomam parte. Estado em que a unidade, a harmonia e a concór-

(13) Colhida e relatada por E. H. Man e citada por Radcliffe-Brown, *op. cit.*, p. 215. Vide também p. 20, sobre o uso dos trabalhos de E. H. Man feito por Radcliffe-Brown em *The Andaman Islanders*.

dia da comunidade — condições essenciais para que a sociedade subsista — são elevadas ao máximo.

Nos encontros amigáveis entre os diversos grupos locais, a função das reuniões de dança era pô-los em contacto e renovar relações sociais que se arriscavam a afrouxar-se e até desaparecer, pela separação espacial. Por outro lado, nas ocasiões de guerra, justamente por intensificar o laço entre os do mesmo grupo, a dança intensificava também a consciência e o sentimento de hostilidade em relação aos inimigos. O grupo terá nessas ocasiões de agir como grupo, ao qual se fez uma injúria que o atinge globalmente, e não como simples agregado de indivíduos. A principal função da dança é provocar no espírito de cada indivíduo o sentimento de unidade do grupo social de que faz parte.

No estudo de Radcliffe-Brown a dança aparece, pois, em sua função multiforme: fonte de euforia social, neutralizante da situação de disforia criada pela noite; oportunidade de intensificação do laço social, considerado o grupo como um todo; e de afirmação do valor social do indivíduo, considerando-se cada membro em relação a todos os outros. Portanto, valor social específico, independente do valor artístico ou desportivo, embora tenha ficado bem acentuada a estreita ligação da dança com a música e o prazer meramente físico do exercício.

É também o que conclui Durkheim (14), depois de analisar os ritos australianos que designa por *ritos mímicos*, isto é, a imitação dos gestos e fases da vida do animal totêmico. Os indígenas usam nesses ritos decorações especiais e os acompanham dum canto que é um comentário oral da mímica. Os que não pertencem à mesma fratria, mas são do mesmo clã, assistem ajoelhados, em atitude de respeito. O fim conscientemente confessado d'este rito é a reprodução da espécie totêmica. Mas a "função fundamental do culto positivo", aquilo que resulta para a sociedade que o pratica, é a espécie de euforia coletiva, provocada pela consciência de haver obedecido a uma regra aceita. É como uma espécie de epifenômeno, êsses ritos mímicos — que dentro do nosso ponto de vista geral consideramos danças figuradas — são também fonte de prazer e de recreação. É por isso que tôda comemoração religiosa imediatamente sugere idéia de festa. "Inversamente, tôda festa, mesmo quando puramente leiga, por suas origens, tem certos caracteres de cerimônia religiosa, porque seu efeito em todos êsses casos é aproximar os indivíduos, movimentar as massas e suscitar assim um estado de

(14) *Les Formes élémentaires de la vie religieuse* (3a. ed. Paris, Alcan, 1937), cap. III: "Le culte positif".

efervescência, às vezes mesmo de delírio, que não deixa de ser aparentado com o estado religioso” (15).

As observações de Herbert Baldus sobre a dança dos índios brasileiros Tapirapé constataam o mesmo misto de cerimônia social e recreação. Tôdas as oportunidades de dança, que são entre êles muito freqüentes, refletem sua organização social. Dança-se em dois grupos, um em frente do outro, o que corresponde à divisão social em *metades*. Ao contrário dos andamaneses, também as mulheres e crianças tomam parte ativa nas danças ordinárias; os dançarinos se dispõem em filas, os homens na frente, as mulheres atrás dêles e as crianças atrás de todos. A coreografia é muito mais variada que entre os andamaneses, pois foi possível distinguir até seis passos diferentes; e os tipos de dança mais numerosos, com mímica mais rica, como por exemplo na dança com máscaras. Mas o caráter essencial continua o mesmo, isto é: a dança reúne todos os membros da comunidade e a ação dos gestos ritmicamente coletivos literalmente arrasta todos os indivíduos, reunindo-os durante horas num mesmo estado de prazer físico e de sentimento unificador.

Também entre os Boróro orientais a estrutura social em *metades* se reflete numa de suas danças — a do *mariddo*. É uma dança que representa a invocação das “almas” e sua comunicação com os vivos. Nenhuma mulher, nenhum rapaz ainda não iniciado, nenhuma criança pode presenciá-la. Nem mesmo sabem de seus preparativos. E ao verem penas brancas, espalhadas pelo último homem que sai em busca dos materiais necessários, as mulheres acreditam ver pegadas dos *aroe*, isto é, das almas. Saem dois grupos masculinos, um na direção do oriente, outro na do ocidente. Preparam, com talos de palmeira burití, duas rodas de tamanhos diferentes; a menor é o *mariddo* feminino, a maior o *mariddo* masculino. Os grupos reúnem-se num fechado, para não serem vistos pelos não iniciados, nem pelas mulheres. No dia seguinte realizam a dança, na qual cada homem tem de fazer evoluções carregando à cabeça primeiro uma roda, depois outra. Enquanto dançam, estão representando as *aroe*, isto é, as almas. É interessante notar como existe a consciência de que se trata apenas duma representação, pois uma das fases iniciais da cerimônia consiste em se reunirem os homens perante o cacique, dizendo o mais graduado dentre êles: “Ainda que se preparem para o divertimento denominado *Aroe kuddu aregoddu*, ao representar os *Aroe* lembrem-se que não são tais e que fazem isso impelidos pela tradição, pois os seus antepassados faziam assim”. Embora uma par-

(15) Durkheim, *op. cit.*, p. 547.

te da população não possa presenciar a dança, todos a acompanham com cantos e gritos. Quando os dois bandos vêm voltando com suas rodas prontas, gritam anunciando a vinda e a êste sinal mulheres e crianças se escondem. Nessa cerimônia, profundamente ligada às crenças, culto e tradição boróros, vê-se refletida de um lado a organização da tribo em metades, doutro lado a separação por sexos, com o privilégio de iniciação religiosa reservado aos homens (16).

Na vida dos Apapokuva-Guarani, descrita por Curt Nimuendajú (17), a dança ocupa lugar importante como meio de restabelecer a euforia social. “A menor dificuldade ou desgosto, até um pequeno mau humor, que não saberiam explicar a si mesmos... uma preocupação que a todos enfada, um perigo que ameaça a horda, ainda que se trate de pura fantasia do pagé, uma epidemia, um empreendimento da comunidade, às vêzes uma simples sensação de mal-estar geral inexplicável, até o mero prazer do espetáculo, por si mesmo atraente, levam os Apapokuva à sua casa de danças” (18). A casa enche-se de homens, com suas respectivas mulheres, crianças e cachorros. Dançam em fileiras, separados por sexo, tendo sempre o pagé como figura central e ponto de referência. Depois de repetir durante algumas horas passos muito simples, dançarinos e dançarinas executam figuras combinadas, numa espécie de quadrilha. O pagé vai atuando com dose crescente de exaltação, à medida que o êxtase coletivo é atingido. “Seu corpo fica leve”, como dizem os indígenas; seus pés mal parecem tocar a terra. Esta dança, que atua por assim dizer como preparatória da “atmosfera psicológica” do grupo, é encerrada pelo canto do pagé, que expõe então seu sonho ou o que tiver a comunicar. Mais tarde a dança recomeça, dirigida por outro pagé substituto. A mais importante destas cerimônias dançantes, que Curt Nimuendajú designa por *Danças pagé*, é a *Nimongarai*, que na época do renovo dos frutos e principalmente do milho, visa proteger homens, animais e plantas contra as possíveis influências perniciosas do novo ano agrícola. É a única ocasião em que toda a gente guarani se reúne. Portanto, função eminentemente social, que congrega os membros do grupo numa realização comum, de finalidade prática comum — finalidade que é apenas, como mostrou Durkheim em relação aos australianos, o motivo consciente, confessado. Através da dança, de sua centralização em tórno da figu-

-
- (16) Antônio Colbacchini e P. César Albisetti — *Os Boróros Orientais* (São Paulo, 1942), pp. 92-96.
(17) *Leyenda de la Creation y Juicio Final del Mundo Como Fundamento de la Religión de los Apapokuva-Guarani* — traduzido para o espanhol por Juan Francisco Recalde (São Paulo, 1944).
(18) Curt Nimuendajú, *op. cit.*, p. 46.

ra do pagé, é possível enxergar a estrutura social das hordas Apapokuva, que têm como única “organização compatível com seu caráter e sentimentos, a livre submissão à autoridade teocrática do seu chefe pagé” (19).

Deixando, portanto, de lado as questões de origem; de motivo imediatamente inspirador — ação mágica, culto religioso, intenção fertilizante, erotismo, preparação guerreira, aquisição de poder pessoal, etc.; de apreciação artística ou histórica — podemos estabelecer como ponto de partida que nas chamadas sociedades primitivas a função social da dança parece ser provocar, intensificar, perpetuar sentimentos de unidade e solidariedade grupal.

Mas êste é apenas o ponto de partida. Compreende-se muito bem que numa sociedade onde tôdas as situações e tôdas as atividades se entrelaçam estreitamente e onde todos os indivíduos realmente se sentem definitivamente ligados a todos os outros, a função da dança ressalte nitidamente. Mas se prosseguirmos para as chamadas sociedades civilizadas, com sua multiplicidade de situações e suas populações diferenciadas, vamos ver, em condições diferentes daquelas em que a dança correspondia a certas necessidades, persistirem traços que ainda são os mesmos e perdurarem cerimônias que não revelam correspondência a situações de fato.

Nos séculos XVI e XVII os processos contra as feiticeiras vinham repletos de referências a assembléias pagãs, em que a dança representava papel principal. Ritos de encantação sobreviveram por tôda parte, nas rondas cantadas e dançadas; antigas cerimônias fertilizantes, restos de culto propiciatório, perpetuam-se em celebrações populares, em cantos e danças de Natal, de São João, das diversas estações do ano.

No riquíssimo folclore da América espanhola tem-se dedicado um carinho especial e partidário à fusão dos elementos hispano-índigenas. Nessa América que “se expressa cantando e dançando” (20), “o indígena do sul, em sua evolução para a cultura crioula, adota o idioma, usos e costumes, o vestuário (todo ou em parte) . . . e até se deixa dominar pela religião cristã, sem esquecer por isso suas crenças e superstições raciais multi-seculares” (21). E com sua música, com suas danças ritualísticas, o índio salpica de colorido local a tradição hispano-americana. Mas o que lhe ficou do elemento negro constitui ainda em sua maior parte, como acentuou Herskovits em *The Myth of the Negro Past*, terreno inexplorado, a pedir exploração. Mesmo em países sul-americanos que parecem

(19) Curt Nimuendajú, *op. cit.*, p. 42.

(20) Ana S. Cabrera, *op. cit.*, p. 86.

(21) *Ibidem*, p. 96.

já não oferecer campo de pesquisa sobre o problema afro-americano, como Equador, Chile, Uruguai e Argentina, “problema de máximo interesse seria determinar quando, porquê e como os negros desapareceram” (22). Desapareceram mas deixaram traços, deixaram como “legado tradicional suas danças, seus comparsas, seus salões” (23). Aí estão no folclore platense o *semba* e o *candombe*, que na descrição de Ildefonso Pereira Valdes (24) mostram-se bem aparentados ao nosso batuque e aos nossos “ranchos” de *Congos* e *Moçambiques*.

No Brasil, terra onde a ausência de preconceito se apregoa, o folclore afro-brasileiro entra pelos olhos e pelos ouvidos e envolve toda a vida popular. Em situações muito diversas daquelas em que “na velha senzala os sambas acordavam os ecos da mata” (25) ainda persistem antigas danças de origem africana, embora esteja longe o dia em que grupos inteiros, transplantados bruscamente, transplantaram consigo para o Brasil todo um conjunto de crenças, de prazeres e de cerimônias; embora se esteja começando a perder de vista o período quatro vezes secular que reuniu nas plantações brasileiras, sujeitos a um mesmo regime legal, econômico e cultural, representantes das várias áreas africanas, fornecedoras de braço escravo. Ainda em muitas localidades do interior, ainda em próprios bairros de S. Paulo, para só falar do nosso Estado, batuques, congadas, sambas, encham a noite com o eco de seus *atabaques* e *canzás*.

Que fazem no meio da “civilização branca”, em “situações urbanas”, esses traços trazidos por culturas negras e, outrora, característicos de “situações rurais”? (26) Por que persistem, quando tantos outros seus contemporâneos, pertencentes ao mesmo conjunto social, desapareceram?

(22) Fernando Romero — “The Slave Trade and The Negro in South America”, *The Hispanic American Historical Review*, agosto 1944, p. 370.

(23) Ildefonso Pereda Valdes, *Negros esclavos y negros libres*, Montevideo, 1941, p. 105.

(24) *Ibidem*, pp. 81-86.

(25) Júlio Bello — *Memórias de um Senhor de Engenho* (Rio, 1938), p. 180.

(26) Por “situações rurais” quero designar as que correspondem a comunidades caracterizadas pela homogeneidade — de população, de trabalho, de padrões de comportamento; pela pequena densidade de população; pequena mobilidade física e social. A situação rural se opõe a “situação urbana”, isto é, a da comunidade onde predomina heterogeneidade — de população, de ocupações, de crenças, de padrões de comportamento; onde a mobilidade física e social é cada vez mais intensa; onde a diversidade cultural se acentua progressivamente. Num extremo da escala a atividade agrícola, noutro extremo a atividade comercial e industrial, formam o núcleo central da cultura, nas comunidades consideradas. Tudo isto é evidentemente questão de grau, numa variação que até hoje não encontrou ponto de referência determinado, nem se pode definir em dados numéricos. Cf. a respeito, entre outros: Robert E. Park, “Urbanization and newspaper circulation”, *The American Journal of Sociology*, Vol. XXXV, 1929, pp. 60-79; Robert Redfield, *The Folk Culture of Yucatan*, Chicago, 1941; Robert E. Park e outros, *The City*; Noel P. Gist e L. A. Halbert, *Urban Society*; Ernest W. Burgess (ed.) *The Urban Community*.

Embora essas danças sejam cada vez menos ricas — no aparato, no número de dançarinos, na inspiração musical ou poética; embora sejam menos freqüentes, escorraçadas em alguns lugares por proibições de várias ordens; embora menos visíveis nos costumes das populações brasileiras, sua própria persistência levanta problemas sociológicos: que condições permitem essa continuidade? e que resulta para os grupos que as praticam?

A coleta de dados que permitissem investigar a significação sociológica de danças folclóricas; que permitissem compreender porquê e para que essas danças continuam fazendo parte da cultura de certos grupos foi condicionada — na escolha das danças, do local, das datas — pela situação de fato, pela possibilidade de observação em campo, de participação direta na situação social em que o fato folclórico se realizava, de entrevistas com membros dos grupos observados. Assim foram estudados o batuque, a congada, o moçambique e o jongo — observados não apenas em seu conteúdo e forma como fatos folclóricos, mas como parte de certo conteúdo social, em certa comunidade, em certa época.

Uma vez colhido o material em campo, a busca pela significação sociológica baseou-se na comparação entre a documentação histórica desses fatos e a observação atual. Que significaram, no passado, as danças do folclore afro-brasileiro, tais como se nos apresentam em documentação histórica e literária? Que significam, no presente, essas danças tais como foram observadas em algumas comunidades? Que se pode concluir dessa comparação? São estas as perguntas que a tese se propõe.

I

DANÇAS AFRO-BRASILEIRAS

Os africanos sempre foram tidos e havidos como afeiçoados à dança. Já a tecla da diversidade étnica e cultural das populações da África tem sido batida e rebatida; já se tem pôsto em relêvo, com abundância de documentos e indícios, a variedade dos “stocks” negros importados para o Brasil. Mas, se é verdade que há diferenças profundas entre as diversas áreas culturais em que o continente africano pode ser e tem sido dividido, também é verdade que existem traços gerais. E entre êles, no dizer de Melville J. Herskovits (1), o “campo religioso apresenta impressionante similaridade nas culturas do continente, quanto ao método de adoração. Não é demais dizer que a essência do cerimonial africano é a dança; ainda mais, que a dança religiosa é invariavelmente acompanhada de canto e, entre muitos “folks” africanos, de ritmo de tambor”.

Apoiado em dupla documentação, Arthur Ramos (2) afirma que todos os atos da vida social africana são acompanhados de danças e cânticos. Danças especiais para os *ritos de passagem* na Costa dos Escravos; danças de guerra, caça e pesca, danças de iniciação, em Lunda; danças como homenagem real e dança de caráter erótico, no Congo; dança guerreira no Zambeze; ritos sexuais acompanhados de dança, em Angola...

Descrevendo, na segunda metade do século passado, os costumes, usos e trajos de todos os povos do mundo, Augusto Wahlen (3) fala dos “Poules” ou “Foulahs”, lavradores e criadores laboriosos, “muito dedicados à dança, como todos os negros”; dos Mandingue comerciantes, donos de complicada organização política, “vivos e folgazões”, passando às vêzes “o dia a dançar, dando saltos e tomando posições extravagantes ao som de seus *balafos* e de seus tambores”; do “hotentote selvagem”, que “vagueia cantando e dançando no meio de rebanhos, que constituem tôda sua riqueza”. Ao passo que em nossos dias Maurice Delafosse, sintetizando as “ci-

(1) *Social History of the Negro* — separata de *A Handbook of Social Psychology* (Worcester, Mass. Clark University Press, 1935), p. 233.

(2) *O Folk-lore Negro do Brasil* (Rio, 1935), pp. 133-134.

(3) *Costumes, Usos, e Trajos de Todos os Povos do Mundo* — traduzido do francês por Ludovico S. F. Sampaio (Lisboa, 1864), vol. 3.

vilizações negro-africanas” (4), menciona os “inúmeros tambores... que servem para ritmar a dança, que todos os negros amam apaixonadamente”. E as citações poderiam ser multiplicadas, apenas nos limitando a percorrer o livro de Curt Sachs (5), cheio de referências à dança como traço constante e marcante da vida na África.

Não é, pois, para admirar, que “o negro, cantador e dançador por excelência, já viesse sambando lúgubrememente nos navios negreiros”; e, aqui chegando, “nas horas vagas ia batucar e sambar e parece que se desferrava do sofrimento nos requebros e saracoteios da dança” (6).

“Sambando lúgubrememente nos navios negreiros”... Talvez em nenhuma outra circunstância o papel da dança como meio de expansão psicológica coletiva se delineasse com tanta nitidez como nesses ajuntamentos sobre a coberta dos navios negreiros, prudentemente promovidos pelos capitães, como simples medida higiênica, dando aos cativos oportunidade de respirar um pouco de ar puro e ao mesmo tempo entretendo-os, para evitar oportunidade de fuga ou revolta. Ou seria, talvez, medida psico-terápica de combate ao “bonzo”. E assim, nessas travessias, uma das quais, no séc. XVI, começou com um carregamento de 500 escravos, perdeu na primeira noite 120 e chegou ao seu destino com menos da metade de sua carga humana (7), já a dança africana exercia sua ação solidarizante entre êsses indivíduos provindos dum mesmo continente, mas de grupos diversos, estabelecendo um primeiro laço, uma primeira homogeneização, talvez um primeiro cerimonial comum. Era nos navios negreiros que um primeiro sentimento de companheirismo se estabelecia entre africanos unidos momentaneamente por um destino comum, expressando-se no chamamento de *malungo* (companheiro, camarada), que usavam entre si (8). E se lembrarmos que as danças eram vigiadas, presenciadas, quem sabe mesmo apreciadas e aprendidas pela tripulação, teremos idéia duma outra face do processo, isto é, familiarização, com um traço africano, por um grupo não africano (9).

Bruscamente transplantados de um mundo para outro, era natural que os escravos vindos para o Brasil — muitos dêles “portadores de elevadas culturas da África”, que “em média apresentam mais complexo desenvolvimento de govêrno, arte, indústria e cul-

(4) Maurice Delafosse — *Les civilisations négro-africaines* (Paris, Librairie Stock, 1925).

(5) *Op. cit.*

(6) Renato de Almeida — *História da Música Brasileira* (2a. ed., Rio, 1942), p. 151.

(7) Vide João Ribeiro, *O elemento negro* (Rio, 1939), p. 27, citando Tomás do Mercado, em nota de rodapé.

(8) Arthur Ramos — *A aculturação negra no Brasil* (Editôra Nacional, 1942), p. 119.

(9) *Em Festas e Tradições do Brasil* (H. Garnier, Paris, Rio, 1901), Mello Moraes Filho descreve uma destas danças a bordo de navios negreiros.

tura material que a dos habitantes iletrados de qualquer outra grande área continental” (10) — entrassem logo nesse processo bi-lateral de dá-cá, toma-lá, que hoje se convencionou chamar aculturação. Era natural que encontrando aqui condições de realização, alguns de seus traços culturais se manifestassem e se disseminassem. Ao dizer que os “reis do Congo se espalharam com abundância, num narcisismo comovente”, havendo dêles no “Maranhão, em todo Nordeste, na Bahia, no Rio de Janeiro, em São Paulo, em Minas, em Mato Grosso, em Goiás (11), Mário de Andrade estava simplesmente expressando a lei enunciada por Clark Wissler (12), de que o “traço cultural é tão contagioso quanto o sarampo”. Era também natural, segundo outra lei ainda enunciada por Wissler, que o traço transplantado para outras terras se apoiasse, para medrar, em traço já existente no ambiente novo. Foi assim que o dançar africano se ligou às comemorações profanas e religiosas da colônia brasileira; que as procissões passaram a ter outras tantas oportunidades para manifestação da forma de culto africano, em que predominavam dança e canto, ao som de tambores. Aliás foi circunstância comum na América espanhola e eis Fernando Romero (13) afirmando, sobre o Perú, que “as procissões, grandes espetáculos religiosos do vice-reinado, constituíam o melhor pretexto que o negro encontrava para levar seu canto e sua dança até a via pública”.

O costume de mesclarem-se às festas católicas tradições alheias a seu culto se observa em toda parte onde uma cultura católica se instalou e dominou sobre culturas diferentes. Conta Ana S. Cabreira como ainda hoje, em “pueblecitos” do México, o domingo da Páscoa vê os fiéis se dirigirem, depois da missa, à “plaza” onde “cada roda de bailarinos é como um clã, muitas vezes vindo de longe, atraído pelo Nazareno milagroso que na igreja se venera” (14). E descreve uma “cueca” a 8 pares, dançado na Bolívia, em 1929, numa “festa de grande colorido... em que ao culto cristão o nativo amalgama sobrevivências de seu paganismo ancestral” (15).

No Brasil, foi sempre política catequista da Companhia de Jesus — “método anchietano, também seguido por Montoya no Paraguai” — adaptar os “bailados bárbaros às práticas religiosas”. É como Affonso A. de Freitas se refere a esta tradição, que expõe pitorescamente quanto a São Paulo (16). Toda a população paulista era

(10) Melville J. Herskovits — *op. cit.*, p. 242.

(11) Mário de Andrade — “Os Congos” — em *Lanterna Verde* (fevereiro, 1935).

(12) *Man and Culture* (5a. ed., 1923, Kansas University).

(13) “Ritmo negro na Costa Zamba”, em *Pensamento da América* (Rio de Janeiro, 27-9-1942), suplemento d’*A Manhã*.

(14) *Rutas de América*, p. 180.

(15) *Ibidem*, p. 187.

(16) “Folganças populares do velho São Paulo”, em *Revista do Instituto Hist. e Geog. de São Paulo* (vol. XXI, 1916-21), pp. 7-31.

concitada a participar das procissões e esperava-se que os “homens bons”, isto é, as “pessoas gradas da povoação”, dissem o exemplo. Os próprios juizes eram instruídos para expedirem os respectivos alvarás de licença e só em 1752 uma provisão veio mudar essa ordem de coisas, proibindo uso de máscaras e danças nos cortejos religiosos. Mas a provisão só tardiamente, em princípios do século XIX, começou a ser observada. Já a unanimidade da celebração desaparecera, “as castas de população foram se delimitando. . . Únicamente as *congadas*, *batuques*, *sambas*, *moçambiques*, ainda se realizavam, de ordinário no largo São Bento ou junto às igrejas de São Benedito e do Rosário, após o recolhimento da procissão”. Tentou-se reprimí-los, por anacrônicos, e substituí-los pelo *caiapó* — “arremedo artificial dos costumes dos indígenas e dançado por pretos crioulos da capital” (17).

Ao mesmo tempo que aderiam às formas de culto católico, ritos e celebrações africanas adquiriam novo aspecto; palavras se traduziam das línguas da África para a portuguesa; expressões mistas surgiam; melodias e ritmos se misturavam, se modificavam; gestos se perdiam ou se acrescentavam. E’ assim que todos os entendidos têm conjecturado o nascimento das danças afro-brasileiras (18).

E’ difícil classificá-las, seja qual fôr o critério adotado: coreografia, número de dançarinos, tema, etc. A classificação sugerida por Renato de Almeida, à página 149 de sua *História da Música Brasileira* — dividindo as danças afro-brasileiras em mímicas, ginásticas e figuradas, segundo a coreografia; e em danças de roda, de par solto, de par unido, de conjunto, segundo o número de dançarinos — não pode aplicar-se a tôdas as modalidades conhecidas. E por uma razão muito simples: não há concordância de nomenclatura, nem de coreografia, nem de número de dançarinos. *Samba* ora é dança ao mesmo tempo de roda e individual, havendo sempre alguém no centro, enquanto os outros fazem círculo; e ora é dança de par. *Batuque* ora é dançado por um par ao centro, ora por vários pares; ora descrito como dança genérica, ora como tipo especial, sempre diverso em seu desenrolar. A. Americano do Brasil (19), por exemplo, descreve-o dançado em fileiras. E usa a expressão — *batuque ou cateretê*.

Parece, pois, mais prudente, já que é sempre útil dispor duma classificação, aceitar a divisão geral de Curt Sachs: danças figuradas e danças não figuradas, havendo naturalmente, entre am-

(17) A. A. de Freitas, *art. c’t.*, p. 14.

(18) Vide, por exemplo: Mário de Andrade — *Música do Brasil* (Coleção Caderno Azul, 1941); Luciano Gallet — *Estudos de Folclore* (Rio de Janeiro, 1934); Renato de Almeida — *História da Música Brasileira* (Rio de Janeiro, 2a. ed., 1942).

(19) *Cancioneiro de Trovas do Brasil Central* (São Paulo, 1925), p. 275.

bas as categorias, a categoria intermediária em que sem ser figurada a dança “materializa” uma idéia. A dança do sol, por exemplo, já citada na Introdução.

Chama Sachs dança não figurada àquela que em geral serve a “uma idéia, um alvo religioso definido, sem imitar por gestos os fatos, formas e gestos da vida e da natureza”. Sua finalidade é apenas atingir “êxtase”, tornar “o corpo leve”, como dizem os Apokuva-Guarani descritos por Curt Nimuendajú. Sua modalidade mais comum é a dos “círculos místicos”, em que é possível fazer que um poder sobrenatural passe de quem está fora do círculo para quem está dentro, ou vice-versa. O trabalho de Melville Herskovits acima referido (20) traz a fotografia de um dançarino Ashanti, da Costa do Ouro, em estado de “possessão”.

A dança figurada procura repetir episódios da vida e da natureza, aderindo rigidamente a certos gestos e a certa mímica. Sua finalidade é em geral agir sobre as coisas, ou conservar a lembrança de episódios importantes da vida das populações. O prof. Baldus descreve, por exemplo, uma dança de máscaras com que os Tapiapé conservaram a memória do ataque de seus terríveis e tradicionais inimigos Karajá, ataque que causara entre êles destruição e pânico.

Se aplicarmos esta classificação às danças afro-brasileiras e aceitarmos as listas de Luciano Gallet (21), teremos como danças figuradas, entre as *Cerimônias* citadas por êle:

Danças e festas dos Quicumbres e Quilombos;
Festas do Santo Rei Baltazar (reisados);
Danças dos Oficiais de Cutelaria e Carpintaria;
Danças dos Congos;
Reinado dos Congos;
O Sóba-mágico;
Os Doze Leões;
Colastros, Autacas e Moleques;
Danças dos “Negrinhos pequenos e Molequinhos de Angola”;
Danças e cantos das Taieras;
Os Catupês;
Os bailados e passeatas dos Cucumbís;
Danças e festas funerárias;
Cerimônias negro-fetichistas nas fazendas;
Congados atuais;
Ranchos e Cordões carnavalescos;
Zé Pereira;
Maracatú — cerimônia carnavalesca usada no nordeste;
Festas da “Mãe d’Água”.

(20) P. 232.

(21) *Estudos de Folclore*, pp. 56, 57, 61.

A lista não é completa. Nenhuma referência faz aos *Mocambiques*, que eram acompanhamento habitual das *congadas* e às vezes aparecem sòzinhos, como “ranchos” independentes. João Dornas Filho fala também do *turundú* ou *turundúm*, “dança cujo nome não esconde sua procedência *bântu*” e que ainda se vê em Minas. Pela descrição, é uma espécie de reisado, constituindo “caso muito interessante de intrusão de outras danças e bailados de origem portuguesa e árabe, conservando, entretanto, a linha central conguesa, a começar pelo nome” (22). Observe-se ainda que embora se alegue ser *Cucumbís* apenas um outro nome, usado no norte, para os *Congos*, Mello Moraes descreve no Rio de Janeiro um desfile tradicional de negros, sob essa designação (23). E desde logo se constata que as tradições dos reisados, dos reis dos *Congos*, das *congadas* ou *congados*, tudo parece ter-se cristalizado na denominação geral de *Congada*. Chegamos assim à conclusão de que é absolutamente impossível dar uma lista de danças figuradas afro-brasileiras, antes que um estudo sistemático e relativo ao Brasil inteiro possa distinguir entre as formas e denominações gerais e tôdas as variantes e denominações locais.

Como danças não figuradas, enumeremos as que Gallet designa por *Danças negras implantadas no Brasil*:

Quimbête (Minas);
Sarambeque (Minas);
Sarambú (Minas e Bahia);
Sorongo (Minas e Bahia);
Alujá (fetichista);
Jeguedê (fetichista);
Cateretê (Minas, São Paulo, Rio);
Caxambú (Minas);
Batuque (nome generalizado);
Samba (Bahia, Rio, Pernambuco);
Jongo (Estado do Rio);
Lundú (inicialmente dança);
Chiba (Estado do Rio);
Cana Verde (Estado do Rio);
Candomblé (Bahia);
Côco de zambê (Rio Grande do Norte).

Flausino Rodrigues Valle (24) elimina duas dessas: o *cateretê*, que alega ser de origem tupi; e a *cana verde*, de procedência portuguesa. Em compensação acrescenta o *corta-jaca*. Ora, *corta-jaca*, para Edison Carneiro, é apenas denominação regional do “ba-

(22) João Dornas Filho — *A Influência social do Negro Brasileiro* Coleção Caderno Azul), 1943, p. 28.

(23) Mello Moraes Filho, *op. cit.*, pp. 155 e seguintes.

(24) *Elementos de Folk-lore Musical Brasileiro* (São Paulo, 1936), p. 95.

tuque africano, geral no Brasil”, mas que na Bahia se chama samba! (25).

Em sua lista de *Danças* Gallet menciona ainda o *maracatú* também incluído entre as *Cerimônias*; e dá a seguinte nota explicativa: “Algumas danças tomam o nome do instrumento principal usado na dança: Caxambú, Jéguedé. Outras tomam o nome da cerimônia principal, mesmo dançadas fora delas: Maracatú, Candomblé” (26). Ora, o *maracatú*, hoje integrado no carnaval, é um desfile, onde aparecem elementos de antigas celebrações do coroamento dos reis do Congo e homenagens a monarcas africanos (27). Deve, portanto, ser incluída apenas na lista das danças figuradas. Aliás, Gallet não teve a menor intenção de separar estas categorias. As enumerações que tentamos levantar, baseadas nas de Gallet, constituem mero ensaio de classificação, apenas para comodidade no tratar o assunto e para servir de ponto de partida.

Vê-se que infelizmente as listas organizadas ou organizáveis com os dados atuais não satisfazem, nem podem satisfazer, pois nem sequer distinguem com exatidão entre uma dança e outra. De sua distribuição pelo Brasil, de sua persistência, de sua fidelidade às formas primitivas, nada se sabe com certeza. Basta dizer que manuseando as descrições de danças populares esparsas aqui e ali nos livros de folcloristas, viajantes, musicistas, antropólogos, historiadores, cronistas, fica-se numa indecisão cada vez maior sobre se *batuque*, *samba*, *chiba*, *jongo*, para só citar alguns exemplos, são apenas variantes duma forma primitiva que se modificou e adquiriu outros nomes, com outras modalidades, ou são formas independentes que por acaso ou por contacto cultural vieram a apresentar traços de parecença. Imprecisão e mistura que Mário de Andrade acentuava como “um dos martírios de quem se entrega a pesquisas mais ou menos sérias de folclore entre nós. . . Extrema evasividade, bem como desnorteante multiplicidade de sinonímia, da terminologia popular. . . e dentro de uma só região bem circunscrita, um município, por exemplo, certas formas tomam nome diverso, ou um só nome designa formas diferentes” (28).

O que importa deixar como ponto de partida, neste trabalho, é que das informações colhidas sobre os quadros da vida colonial e da vida nos dois impérios, se pode traçar o panorama seguinte, em relação às danças afro-brasileiras: de um lado, dominando nas cidades, ou melhor, nas vilas, as danças figuradas encontravam nas pro-

(25) Edison Carneiro — *Negros Bantus* (Rio de Janeiro, 1937), p. 131.

(26) Luciano Gallet, *op. cit.*, p. 61.

(27) Arthur Ramos, *Folclore negro do Brasil*, p. 97. Cf. também, entre outros: Pereira da Costa — *op. cit.*, p. 208; Renato de Almeida — *op. cit.*, p. 267.

(28) *Música do Brasil*, p. 48.

cissões religiosas, principalmente nas festas de São Benedito e N. S. do Rosário, oportunidades de realização (29). Na roça — onde o descanso dominical e os dias santos de guarda eram religiosamente observados — dominavam as danças não figuradas, dançadas nos grandes terreiros das fazendas, à luz das fogueiras que nos sábados, domingos e vésperas de dias santos ardiam a noite inteira, ou durante algumas horas, conforme a maior ou menor folga concedida à senzala (30). Não se realizavam — danças, coroações, representações dramáticas — sem protestos e sem obstáculos. Ordenações do reino e posturas municipais se sucediam, se contradizendo às vêzes, ora permitindo, ora proibindo batuques, *congadas*, *destiles* (31). Ora obtendo licença especial, ora estimuladas pelas próprias autoridades, ora pela transigência de senhores e dirigentes que fechavam os olhos às contravenções, as danças afro-brasileiras persistiram através dos séculos e alegraram muita noite de escravo ou trabalhador humilde. Entre as descrições dessas noitadas, uma das mais expressivas é a deixada por James W. Wells (32), referente a Minas Gerais, na segunda metade do século XIX:

“... e o administrador da propriedade distribuiu os dançarinos, duas mulheres e dois homens. Drum-drum, drum-drum, três ou quatro vezes súbitamente iniciaram um estribilho improvisado, em voz alta, num tom agudo, selvagem, rapidamente cantando, contendo alusões ao patrão e seus méritos e misturando episódios do trabalho diário com os encantos das Marias ideais; os outros homens presentes aderiram ao câoro, cada um tomando uma segunda, uma terceira voz, um falsete ou um baixo. Com canções ritmadas, acompanhadas por bater das mãos e sacudir dos pés, a dança começa, a princípio num movimento lento, que se mantém durante algum tempo; depois gradativamente cresce em rapidez, os dançarinos avançam e recuam, as mulheres sacodem os corpos e balançam os braços, os homens marcam o compasso com as mãos a cada câoro... As canções e o sacudir dos pés tornam-se rápidos e furiosos,

-
- (29) Vide, por exemplo: Pereira da Costa, *op. cit.*, pp. 206, 213-214, 236, 270; Luís Edmundo — *O Rio de Janeiro ao tempo dos Vice-reis* (Rio de Janeiro, 1932), p. 188; Mello Moraes Filho, *op. cit.*, pp. 59, 73, 87; Luís da Câmara Cascudo — “Festas de Negro” em *A República* (Natal, 1942, número de 26-2); Affonso A. de Freitas “Folganças populares do Velho São Paulo”, *op. cit.*, p. 7 e seguintes; Affonso de E. Taunay — *Sob El Rey Nosso Senhor*, separata do tomo I dos *Anais do Museu Paulista* (São Paulo, 1923), principalmente cap. IX, X e XI.
- (30) Vide, por exemplo: Pereira da Costa, *op. cit.*, pp. 205-6; Mello Moraes Filho, *op. cit.*, p. 107; Júlio Bello, *op. cit.*, pp. 135, 180-81; Francisco de Paula Ferreira de Rezende — *Minhas Recordações* (Rio de Janeiro, 1944), p. 190; Charles Ribeyrolles — *Brasil Pitoresco* (traduzido do francês por Gastão Penalva; 2 vols., São Paulo, s.d.), 2.º vol. p. 38.
- (31) Cf. Fernando Mendes de Almeida — “O Folclore nas Ordenações do Reino”, em *Revista do Arquivo Municipal*, vol. LVI (1939), pp. 9-126.
- (32) James Wellt, citado por Donald Pierson — *Negroes in Brazil* (Chicago, 1942). p. 101.

mãos, pés e vozes no mesmo ritmo; e há entre os pares muita ação pantomímica. . . O cenário era uma fogueira resplandecente que ardia e crepitava no chão de terra. Uma lâmpada de óleo de castor, de um só pavio, pendia de um poste. As formas de homens e mulheres alumados pela chama que vinha do alto, da fogueira, refletiam-se em destaque contra a profunda obscuridade do interior da moradia”.

Dessas danças, que se espalharam pelo Brasil, matizando-se de variantes fonéticas e coreográficas, não existe estudo que tenha determinado a distribuição e fisionomia atual. Para o Estado de São Paulo, o Departamento de Cultura, em colaboração com a Sociedade de Etnografia e Folclore, fundada e então presidida por Mário de Andrade, proveu em 1937 um estudo sobre danças populares e proibições alimentares, comunicando seus resultados ao *Congresso Internacional de Folclore* reunido em Paris nesse ano. Mas só foram objeto de investigação, entre as danças: *samba* ou *batuque*; *cururú* ou *carurú*; *caipó* e suas variantes fonéticas; *congada*, com suas variantes fonéticas *congado* ou *congo*. As informações, obtidas por intermédio de professores, funcionários administrativos e particulares em correspondência com a Sociedade, não trouxeram descrições e faltaram de maneira absoluta para alguns municípios. É verdade que a investigação tinha principalmente por finalidade uma experiência metodológica. E dispendo de tempo limitado para ser levada a efeito, ficou incompleta. Mas serve de ponto de referência, aliás o único no gênero, entre nós (33). Um simples relancear de olhos aos mapas de distribuição dessas danças, publicados em adendo aos *Anais do Primeiro Congresso de Língua Nacional Cantada* (Departamento de Cultura, São Paulo, 1938), mostra que a persistência das danças populares, no Estado de São Paulo, é muito mais do que faz supor a afirmação muito comum de que “nossas tradições são pouco numerosas e estão desaparecendo”.

Esta persistência é sobretudo acentuada no caso de *batuque* e *samba*. É preciso, porém, não esquecer que seja qual for o tempo decorrido de então até agora conhecem-se fatos positivos de proibição, por parte da Igreja, de danças populares em festas religiosas, o que terá trazido alteração; e que outros elementos, como

(33) Em *Folclore*, N.º 1 de 1952, pp. 53-73, Rossini Tavares de Lima publicou um “Quadro comparativo de alguns fatos folclóricos coreográficos musicais no presente e no passado de oitenta e sete cidades paulistas”. Os dados para esse trabalho foram obtidos por meio de questionários a professores e prefeitos municipais, técnica também empregada pela Sociedade de Etnografia e Folclore em 1937. Seria interessante que esses dados fossem representados sob forma cartográfica e que o inquérito fosse repetido periodicamente. Mapas dessa natureza seriam guia precioso para os estudiosos do folclore.

por exemplo urbanização crescente da população paulista (34), podem ter intervindo no mesmo sentido.

Em segundo lugar chama atenção o fato, sempre mais acentuado em relação ao mapa do *batuque* ou *samba*, de coincidir esta distribuição com a zona dos antigos centros cafeeiros paulista. Comparando-se os mapas da Sociedade de Etnografia e Folclore com os que documentam o roteiro do café (35), vê-se muito facilmente a coincidência. A distribuição mais intensa do *batuque* ou *samba* cai justamente sobre os pontos onde nas zonas que Sérgio Milliet chamou de *norte* e *central* o café abriu seu caminho triunfante, desde 1836. Continua acompanhando essa marcha enquanto ela se faz no período anterior à abolição; e vai rareando à medida que em seu itinerário para oeste a cultura cafeeira atinge as terras da alta Sorocabana e da Noroeste, já em época de plena expansão de correntes imigratórias para o Brasil.

Seremos então levados a associar as danças afro-brasileiras à cultura do café? Mas êsses primeiros centros cafeeiros se instalaram justamente onde os quadros da economia rural paulista eram o terreno preparado para recebê-los. “De 1797 a 1836 anda-se ainda devagar. Acompanha-se o caminho do burro, a trilha; procura-se o núcleo já habitado, para as experiências. Mesmo assim oito lustros bastam para abarrotar de cafeeiros todo o vale do Paraíba e parte das terras mais férteis das regiões próximas da capital, colonizadas pelo açúcar” (36). E o mesmo se dá na zona central, onde o café se dirige para “as terras excepcionalmente boas de Itú e Jundiaí” (37). Quer dizer que a tradição passou do quadro açucareiro e algodoeiro para o quadro cafeeiro enquanto o elemento afro-brasileiro também se conservou nesse quadro. É assim que F. Nardy Filho conta como num engenho ituano a comemoração do primeiro dia da moagem, com suas cerimônias religiosas, incluindo a “desobriga” dos escravos; a bênção da moenda, dos tachos e fôrmas; o almoço na casa-grande e o *batuque* nas senzalas, passou a ser a festa do último carro de café. Já então o braço escravo desaparecera, embora os colonos fossem na maioria ex-escravos do senhor do engenho, velho campineiro (38).

Com a lavoura cafeeira novas levas de escravos se introduziram em São Paulo, sem que, entretanto, se verificasse alteração acentuada na proporção entre os elementos brancos e os de côr, na população da província. Dos começos do século até 1872, a proporção

(34) Cf. a respeito Sérgio Milliet — *Roteiro do Café e outros ensaios* (Coleção Departamento de Cultura, São Paulo, 1939), p. 33.

(35) *Roteiro do Café*, pp. 22 a 27.

(36) *Roteiro do Café*, p. 22.

(37) *Ibidem*, p. 46.

(38) F. Nardy Filho, “O Primeiro Dia de Moagem”, *O Estado de São Paulo*, 10-12-1944.

da população de origem africana se manteve equilibrada, ao redor de 45% da população geral (39). “O que parece ter ocorrido” — diz Samuel Lowrie (40) — “além da importação e compra em pequena escala de escravos de outros Estados, é um deslocamento da população escrava dentro da própria província”. E no quadro que organizou sobre a distribuição dos elementos de côr, dividindo a província em 4 zonas, mostra como essa distribuição acompanhou, durante as oito primeiras décadas do século XIX, a marcha e os recuos da lavoura cafeeira. A zona Norte, que tinha em 1836 27% de sua população constituídos por escravos, passou a ter 31% em 1854 e baixou para 14% em 1886; ao passo que para as outras zonas as porcentagens foram: (41)

	Litoral	Centro	Mogiana-Paulista
1836	35%	29%	16%
1854	30%	26%	26%
1886	5%	13%	18%

Continuando a comparação e tomando o mapa da distribuição de estrangeiros, segundo o recenseamento de 1934, que documenta o “Desenvolvimento da pequena propriedade no Estado de São Paulo” (42) vemos que a ausência ou raridade de danças afro-brasileira, segundo os mapas da Sociedade de Etnografia e Folclore, coincide com a maior porcentagem de estrangeiros, localizada no oeste paulista. Infelizmente não há nenhuma discriminação por côr nos dados fundamentais, como não há nem sequer discriminação por nacionalidades, na distribuição das pequenas propriedades agrícolas. Impossível, portanto, determinar se as variáveis independentes são aqui “côr” e nacionalidade, ou os quadros culturais correspondentes à maior ou menor ruralidade e urbanização. Tudo quanto se pode dizer, e assim mesmo por exclusão, é que se o café a princípio aderiu às zonas de trabalho escravo e conseqüentemente o trabalho escravo — mais tarde pelo menos parte da população livre afro-brasileira — aderiram à atividade nos cafezais, a dissociação logo se fez, à medida que a marcha cafeeira trouxe consigo tôdas as modificações demográficas tão bem analisadas em “Roteiro do Café”. Se o café fez de alguns lugares zonas

(39) Samuel H. Lowrie — “O elemento negro na população de São Paulo”, em *Revista do Arquivo Municipal*, vol. XLVIII (junho, 1938), p. 10.

(40) *Art. cit.*, p. 13.

(41) *Ibidem*, p. 14, Quadro.

(42) Sérgio Milliet, *op. cit.*, pp. 76-116.

pioneiras, nem a população, nem as tradições afro-brasileiras o acompanharam em sua marcha para oeste.

E neste sentido encontramos apóio numa das conclusões (4a.) do prof. Samuel Lowrie, constatando que a distribuição da população negra e mulata do Estado de São Paulo acompanha “seu desenvolvimento histórico, sendo que as maiores porcentagens desses elementos serão geralmente encontradas nos distritos agrícolas que prosperaram no decurso da escravidão” (43).

Tudo isto serve de base a que se aceite como provávelmente certa a distribuição de danças indicada nos mapas da Sociedade de Etnografia e Folclore — distribuição que faz coincidir a persistência de traços afro-brasileiros justamente nos pontos para onde o desenvolvimento econômico de São Paulo atraiu e manteve durante longo tempo o elemento de origem africana. Foi nesses centros que a tradição pôde formar-se, robustecer-se e passar para a geração posterior à abolição, apesar do branqueamento progressivo da gente paulista. Branqueamento, aliás, que o prof. Lowrie julga mais aparente que real. Isto é, deve-se mais ao fato de passarem pretos por mulatos e mulatos de diversos graus por brancos, mesmo nos registros do movimento demográfico.

A tôdas as limitações apontadas quanto ao uso dos mapas referidos, é preciso ainda acrescentar a da confusão, ou melhor, a mistura dos nomes *batuque* e *samba*. A legenda — *batuque* ou *samba* — subentende que uma forma exclui a outra ou que são palavras sinônimas. No entanto, vê-se no mapa que em muitos municípios, aliás na maioria deles, é consignada a existência de *batuque* e *samba*. E em São Paulo, em 1933, “os negros falavam indiferentemente *samba* ou *batuque*” (44). Mais um elemento de confusão, para quem tenta esmiuçar os fatos.

Que significa a presença de danças seculares, desenvolvidas e disseminadas no Brasil em épocas tão divergentes entre si, sob todos os pontos de vista? Que condições explicam sua persistência? Que pode seu estudo sugerir ao investigador de situações sociais?

E’ o que vamos tentar deduzir do exame de algumas dessas danças, apresentando pelo menos sugestões. Da lista das não figuradas, trataremos de *batuque* e *jongô*; dentre as figuradas, *congada* e *moçambique*.

Os mapas da Sociedade de Etnografia e Folclore foram feitos em papel transparente, de maneira a sobrepô-los ao mapa base,

(43) *Art. cit.*, p. 54.

(44) Mário de Andrade — “Samba rural paulista”, em *Revista do Arquivo Municipal*, vol. XLI (novembro, 1937), p. 43.

da região estudada. Infelizmente não me foi possível reproduzi-los aqui no mesmo sistema.

Sou muito grata ao Sr. Benedito Duarte, do Departamento de Cultura, que me proporcionou estas cópias fotográficas dos mapas originais, para ilustrar meu trabalho.

O mapa que mostra a marcha da lavoura cafeeira, indicando as zonas sucessivamente “invadidas” pelo café, é o que figura no trabalho do Sr. Sérgio Milliet, a quem muito agradeço ter-me autorizado a reproduzi-lo aqui.

II

BATUQUE

E' talvez sôbre batuque que aparecem no floclore afro-brasileiro as maiores e mais variadas divergências — quanto à etimologia da palavra, seu significado, descrições e persistência.

Quanto à etimologia, para Arthur Ramos o termo é “provavelmente de origem portuguesa” (1), ao que Renato Mendonça, citando Delgado, retruca que “batuque nada tem que ver com *bater* e é termo do landim *batchuque*, tambor, baile por extensão de sentido” (2).

Discutindo opiniões de Antenor Nascentes, Delgado, Macedo Soares, Renato de Almeida conclui “que o termo veio da África, mas a etimologia parece portuguesa” (3). Com o que concorda Jacques Raymundo: “A forma *batchuque*, dos xirongas ou dandins, não justificaria o português *batuque*, por isso que teria dado regularmente *baxuque* ou *baçuque*. . . os indígenas de Angola e do Congo, como os da Contra-Costa, tomaram-no aos portugueses” (4). Mas êle mesmo, tratando de palavras guíneo-sudanesas, define *batucajé*, dança de caráter religioso, como “palavra híbrida, de *batuque*, de origem *bântica*, e do ioruba *ajéh*, feiticeiro” (5).

Nem mesmo falta quem sugira para o termo origem guarani (6). O certo é que *batuque* é usado amplamente na linguagem brasileira corrente, significando:

a) “Música de instrumento primitivo de percussão, com um ritmo monótono e constante, servindo para acompanhar a dança” (7). Neste sentido é empregada também por Flausino Rodrigues Valle, que fala de “tríduos e novenas, cantados em forma de batuque, com auxílio das palmas das mãos e das plantas dos pés”. E por Adhemar Vidal, que se refere ao “rumor monótono dos *ataba-*

(1) *Folk-Lore Negro do Brasil*, p. 135.

(2) “O negro e a Cultura no Brasil”, em *O Negro no Brasil* (Vários autores — Rio, 1942), p. 117.

(3) *História da Música Brasileira*, p. 156.

(4) *O negro brasileiro e outros escritos* (Rio, 1936), p. 119.

(5) *Ibidem*, p. 150.

(6) Apolinário Pôrto Alegre, citado por Oneyda Alvarenga, em *Comentários a Alguns Cantos e Danças do Brasil* (separata da *Rev. do Arquivo Municipal*, vol. LXXX (São Paulo, 1941), p. 210.

(7) Renato de Almeida, *op. cit.*, p. 156.

ques — um batuque sempre o mesmo, incrivelmente o mesmo” (8).

b) Instrumento de percussão usado para marcar o ritmo em certas danças. E’ como emprega, por exemplo, Rodrigues de Carvalho (9), ao dizer que “monótono é o toque do *batuque*”; e Alfredo de Sarmiento (10), dando o nome de *batuque* não só a uma dança que descreve, mas também a um instrumento — “espécie de caixa muito grande, tocada com as mãos” (puita).

c) Dança de culto fetichista, como se deduz da definição: “Candombe ou candomblé é um *batuque* de negros” — dada por Jacques Raymundo e citada por Luís da Câmara Cascudo como sinonímia de feitiço (11). Melville Herskovits, falando da vida religiosa afro-brasileira em Pôrto Alegre, refere que “a palavra com que os membros do culto designam êstes centros e os rituais levados a efeito é *pará*; e a palavra *batuque* é mais frequentemente usada por estranhos” (12).

d) Nome genérico de dança africana, ficando os dançarinos em círculo e acompanhando a dança com batidas das mãos e dos pés. E’ esta a significação que lhe deu Mário de Andrade, em nota inédita que teve a gentileza de comunicar-me e autorizar-me a usar. E’ um dos significados que Renato de Almeida menciona em *História da Música Brasileira* (p. 158) e que figura entre os mencionados por Oneyda Alvarenga, em seus *Comentários a Alguns Cantos e Danças do Brasil* (p. 211).

e) Tipo de dança específica, de origem congo-angolense, trazido para o Brasil pelos escravos africanos e que aqui se disseminou, conservando como características gerais: o instrumental — tambores, que recebem nomes diferentes segundo as regiões (*atabaque*, *tabaque*, *tambú*, *caxambú*, *quenjengue*) e *canzás* ou *guáiás*; a disposição dos dançarinos em círculo; o ritmo; a umbigada. E’ como vem mencionada, entre outros, por Pereira da Costa, Alfredo Sarmiento, Arthur Ramos, Édison Carneiro, Cornélio Pires (13).

(8) Cf. Flausino Rodrigues do Valle, *op. cit.*, p. 96; Adhemar Vidal — “Costumes e praticas do Negro”, em *O Negro no Brasil* (Vários autores), p. 43.

(9) “Aspectos da Influência Africana na Formação do Brasil” — em *Novos Estudos Afro-brasileiros* (Rio de Janeiro, 1937), p. 44.

(10) Alfredo de Sarmiento — *Os Sertões d’África* (Lisboa, 1880), p. 72.

(11) “Notas sôbre o catimbó”, em *Novos Estudos Afro-Brasileiros* (Rio, 1937), p. 83.

(12) M. Herskovits — “Os Pontos meridionais dos Africanismos do Novo Mundo”, em *Rev. do Arq. Municipal*, vol. XCV (1944), p. 84.

(13) Pereira da Costa — *Folk-lore Pernambucano* (1908), cap. II; Alfredo de Sarmiento — *Os Sertões d’África*; Arthur Ramos — *O Folk-Lore negro do Brasil*, cap. V; Édison Carneiro — *Negros Bantus*, 2a. parte; Cornélio Pires — *Santbas e cateretés* (1a. ed., São Paulo, s. d.).

E' neste sentido que vamos aqui tratar de batuque. Como tipo específico de dança, "dança cantada, coletiva, violenta e sensual, acompanhada por forte instrumental de percussão" (14).

Se para Arthur Ramos "foi o batuque angola-conguense que maior influência desempenhou na dança folclórica afro-brasileira", para Pereira da Costa "não tinha importância alguma, pela ausência de certos característicos típicos". Se o mesmo Pereira da Costa afirmava em 1908, tratando de folclore pernambucano, que o batuque "completamente desapareceu"; se Achyles Porto Alegre diz o mesmo para a capital riograndense do sul; e Oneyda Alvarenga, em 1941, declara que "hoje está quase em desuso entre nós" — aí está o mapa de distribuição organizado pela Sociedade de Etnografia e Folclore, mostrando em São Paulo, apesar do vazio de alguns municípios, densidade bem acentuada, coincidindo com a distribuição dos antigos centros agrícolas paulistas. Sempre a mesma divergência, embora o simples fato de referências a batuque em pontos bem diversos do país — nordeste, centro, sul — seja indício de sua generalidade como dança popular afro-brasileira.

Já nos primeiros anos do século XVIII as danças africanas, que começavam a ser adotadas em outras camadas, eram acrememente combatidas pelos cronistas; e em princípios do século XIX Tollenare contava que "à noite os rapazes cantavam e as mulheres dançavam ao som de suas canções, parecendo-se essas danças muito com a dos negros, pelo menos quanto à expressão lasciva" (15). Quer dizer que sua prática no Brasil datava já de épocas remotas, provavelmente desde os primeiros anos de vida nas plantações.

Em suas excursões pelos sertões africanos, Alfredo de Sarmiento observou que o *batuque* não só é a dança mais comum na África ocidental, mas também a que maior entusiasmo provoca. Descreve-o como dança essencialmente lasciva, "espécie de pantomima em que o assunto obrigatório é sempre a história de uma virgem a quem são explicados os mistérios do lembamento", isto é, a cerimônia nupcial. A dança se acompanha de cantos obscenos, de toada monótona, ao som de *quissanges*, *marimbas*, *batuques*, e é regada a vinho de palma, o *malavo*, servido em cabaças que circulam de mão em mão (16).

"Vejam agora o que é a dança geralmente chamada *batuque*. Forma-se um círculo composto dos dançadores e dos espectadores, fazendo parte dele também os músicos com os seus instrumentos.

(14) Oneyda Alvarenga, *op. cit.*, p. 209.

(15) Citado por Pereira da Costa, *op. cit.*, p. 227.

(16) *Os Sertões d'África*, p. 123-124.

“Formado o círculo, saltam para o meio dêle dois ou três pares, homens e mulheres, e começa a diversão. A dança consiste num bambolear sereno do corpo, acompanhado de um pequeno movimento dos pés, da cabeça e dos braços.

Êstes movimentos aceleram-se, conforme a música se torna mais viva e arrebatada, e, em breve, se admira um prodigioso saracotear de quadris, que chega a parecer impossível poder-se executar sem que fiquem deslocados os que a êle se entregam.

“Aquele que maior rapidez emprega nesses movimentos, é freneticamente aplaudido e reputado como o primeiro dançador de batuque. Quando os primeiros pares se acham já extenuados, vão ocupar os seus respectivos lugares no círculo formado, e são substituídos por outros pares que executam os mesmos passos”(17).

“Em Loanda e em vários presídios e distritos, o *batuque* difere dêste que acabamos de escrever, que é peculiar do Congo e dos sertões situados ao norte do Ambriz.

Nesses distritos e presídios, o *batuque* consiste também num círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um prêto ou prêta que depois de executar vários passos, vai dar uma umbigada, a que chamam *semba*, na pessoa que escolhe, a qual vai para o meio do círculo, substituí-lo” (18).

Ê esta “embigada”, êste *semba* ou *samba*, o responsável pela pluralidade de nomes e talvez de formas do *batuque*. Ao passo que o nome primitivo perdeu em parte, em alguns lugares, seu significado original, desdobrando-se, tresdobrando-se, multiplicando-se em denominações, *samba* adquiriu significado próprio, tomou fóros de dança típica brasileira e aqui, como no estrangeiro, é considerado traço característico da nossa cultura musical e folclórica. O que parece dizer acertado dizer é que o *batuque* de Loanda passou a ser conhecido pela denominação especial de *samba*, pela umbigada que o distinguia. Que pouco a pouco as duas formas às vêzes se misturaram, dando lugar ao *batuque* congolês, acima descrito, acrescido da umbigada característica do *batuque* angolense. E daí a existência de formas diversas: *samba* pròpriamente dito, com tôdas as suas variantes; *batuque* dançado à roda, com saracoteios de dançarinos que pulam para o centro; *batuque* com sapateado e umbigada. Daí mais os nomes de “*chiba* na província do Rio de Janeiro... *catereté* na de Minas, *fandango* nas do sul” (19). Daí a confusão feita por Pereira da Costa, para quem “*samba* e o *baiano*, um misto de dança, poesia e música, cujas toadas são acompanhadas à viola e pandeiro,

(17) *Os Sertões d’África*, p. 126-27.

(18) *Ibidem*, p. 127.

(19) Sílvio Romero — *Cantos populares do Brasil* (2a. ed., Rio-São Paulo, 1897), Introdução, p. XV.

e o côco, mais moderno, dançado ao som de cantigas com as suas cadências marcadas a palmas, com acompanhamento de viola... são umas transformações dos *batuques* e *maratús* africanos, contituindo, assim, uma especialidade brasileira e de generalizações em todo o país, afigurando-se-nos, contudo, que têm êles o norte como ponto de partida de sua irradiação” (20). Ora, sendo o *maracatú* mais um cortêjo real, um desfile, uma representação dramática, não se compreende que se tenha transformado em *samba*, *baiano*, *côco*, etc., que em sua coreografia, ritmo, melodias e caráter se prendem tão intimamente ao *batuque*. Mais uma vez se constata a confusão de terminologia, que no estado atual dos estudos folclóricos brasileiros impede tôda e qualquer classificação geral.

As descrições de batuques citam sempre o círculo, a “umbigada”, os cantos monótonos de que a roda responde o côro. As variantes vem quanto ao número de dançarinos: ora é um dançarino individual que saracoteia no centro e escolhe, com a umbigada, um substituto do outro sexo: ora é um par; ora mais de um (21). É em Cornélio Pires que se encontra um elemento novo, isto é, a “carreira”, ou “linha” — rima obrigatória para as canções (22). Êste elemento é preponderante nos batuques que assisti em Tietê e no bairro de Vila Santa Maria, da cidade de São Paulo. E pode ser que constitua a característica dos batuques paulistas. Sua descrição poderá talvez servir de ponto de partida para estudos comparativos, tanto em folclore pròpriamente dito, quanto em folclore como meio de interpretação sociológica.

(20) Pereira da Costa, *op. cit.*, p. 227.

(21) Como exemplos, vide descrições de batuques em: Edison Carneiro, *op. cit.*, pp. 131 e 161 e seguintes; Renato de Almeida, *op. cit.*, pp. 156-57; Francisco Ferreira de Rezende, *op. cit.*, p. 188.

(22) Cornélio Pires — *Sambas e cateretés*, p. 13. No culto fetichista *catimbó*, ou *macumba*, “linha” é o cântico com que cada *Mestre* (o “medium” que dirige as invocações) anuncia a chegada do espírito invocado. Cf. a respeito Luís da Câmara Cascudo — “Notas sôbre o *catimbó*”, em *Novos Estudos Afro-brasileiros* (Rio, 1937), p. 100.

III

BATUQUE EM TIETÊ

Na cidade de Tietê, que a rota dos bandeirantes incluiu na lista das cidades paulistas tradicionais, a data da abolição da escravatura foi sempre festivamente comemorada. A *Sociedade Humanitária 13 de Maio*, fundada em 1905, tinha por finalidade especial essa comemoração, que constava de alvorada, missa na igreja de São Benedito ou na Matriz, passeata, sessão cívica no Teatro Carlos Gomes e baile. Enquanto uma parte da população negra, tendo como espectadores muitos brancos de relêvo na sociedade tietense, se entregava a comemorações de “bom tom”, outra parte — no pátio da capela Santa Cruz e depois nos largos da Matriz Velha, São Benedito, ou no pátio do Bom Jesus — formava rodas de samba e batuques, revivendo por algumas horas a “folga” dos dias santos nas senzalas (1).

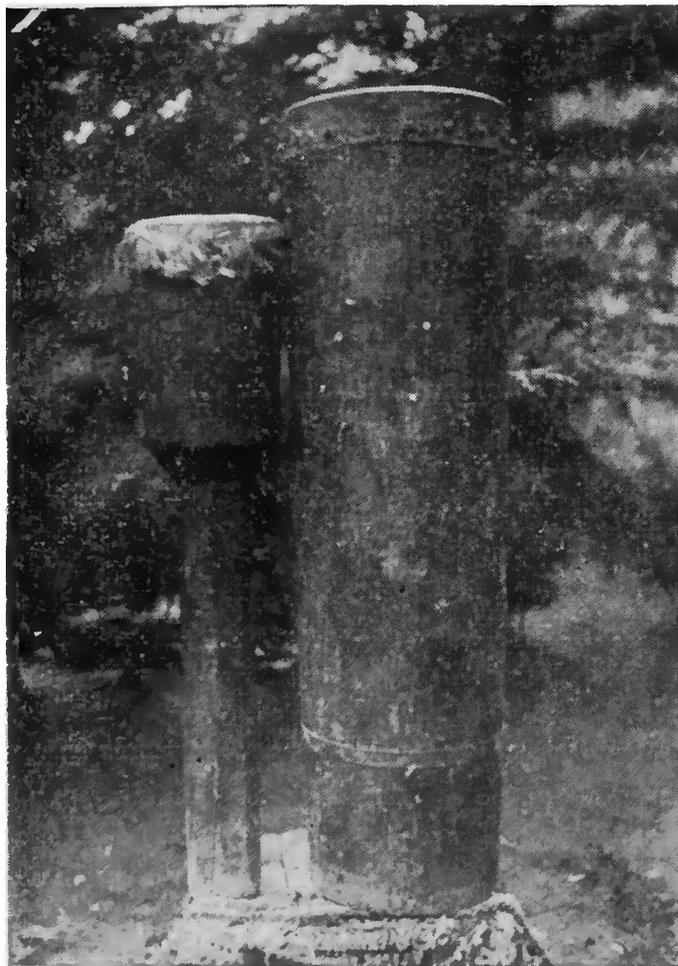
Nos últimos dez anos as comemorações vão rareando e o próprio batuque tem esfriado. Mas existem especialistas, batuqueiros e batuqueiras conhecidos. Eugênio e Silvano, por exemplo, são campeões. Em compensação *Sebastião Samba* prefere “samba de baile”, donde lhe veio a alcunha. Entre as batuqueiras, a mais famosa é a *Dita Dua Só*, assim chamada porque só dá duas umbigadas de cada vez, quando em regra cada par troca três umbigadas.

O professor Afonso Dias, que dirige a cadeira de música da Escola Normal e não perde ocasião de dizer que “é da raça” e se orgulha de descender de escravos dos Camargo, tem se dedicado ao estudo do batuque. Devo-lhe grande parte das informações, principalmente sobre o lado musical, a terminologia, e a própria realização do batuque assistido. Informado de que um grupo de professores e estudantes da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São Paulo se interessava por folclore e danças afro-brasileiras, promoveu a realização de um batuque comemorativo do 13 de maio, para o qual a turma da Faculdade foi oficialmente convidada, em nome do Sr. Prefeito Municipal de Tietê. Só que o 13 de maio, nesse ano de 1943, caía numa quinta-feira; e sendo de tôda vantagem fazer a dança num sábado, tudo se transferiu para o dia 15.

(1) Cf. Benedito Pires de Almeida — “Tietê, os Escravos e a Abolição”, em *Rev. do Arq. Municipal*, vol. XCV (1944), p. 49.

Durante as horas de espera, os batuqueiros não se furtaram a conversar. Para todos êles, “batuques é dança de dantes; dança de escravo e de gente velha. Serve para a gente folgar e dizer o que pensa. Os moços não conhecem direito o batuque, não têm prática; mas vão aprendendo, no *toque do tambú*. Gostam de batucar no 13 de maio por causa da data, mas também aproveitam as festas religiosas e dançam sempre que têm vontade de folgar”.

Existem em Tietê dois *tambús*, velhos de 80 anos, que são uma espécie de propriedade comunitária e entram em função tôda vez que se fazem necessários. O maior tem cêrca de 1m,30 de comprimento e om,36 de diâmetro. É feito dum cilindro ôco, de peroba, tendo como membrana de percussão uma pele de boi, fixada por



Perovinha e Fim do Mundo.

tarrachas de madeira. Antigamente a pele de burro era preferida. Na extremidade oposta, o tambú é rodeado por um arco de barril, que pode ser substituído por roda de arame. Em geral cada tambú tem seu nome de guerra; êsse era conhecido por *Fim do mundo*.

O tambú menor, chamado *quenjengue*, tem uma espécie de cabo otogonal, feito de um tronco maciço, seguindo-se-lhe a parte ôca, cilíndrica, de percussão, fechada por uma pele de animal. Mede aproximadamente 1m,15 de comprimento e 0m,30 de diâmetro, na extremidade fechada pela pele de boi. O *quenjengue* companheiro de *Fim do mundo* chamava-se *Perovina*.

Finalmente o *guaiá*, ou *canzá*, espécie de chocalho feito em latão e recheado com chumbo. Êste recheio antigamente se fazia com sementes.

Pouco antes das 9 horas da noite, em terreno vazio e murado, dentro da cidade, já muitos batuqueiros estavam a postos, rodeando os instrumentistas: o *madereiro*, tocador do tambú, fica montado sobre o instrumento e com as mãos faz vibrar a membrana percussora. O *quenjengueiro* fica apenas meio montado sobre o *quenjengue*, que em geral se apóia sobre o tambú, atrás do *madereiro*, mas também pode ser apenas mantido pelas pernas do tocador, formando neste caso um ângulo oblíquo com o chão. O *matraqueiro*, munido de dois paus apropriados, bate o ritmo na parte posterior do tambú. O *guaiá* é manejado pelos cantadores, ou *modistas*.

Não se via nenhum traje especial. Muitas das negras traziam lenços na cabeça, saia comprida e rodada; uma ou outra ostentava turbante vistoso e saia de colorido vivo. Mas havia também saias curtas e até mesmo “*tailleurs*”. Quanto ao calçado, predominava o “*tênis*”. Os homens apresentavam nos chapéus, quebrados à frente, uma nota mais uniforme; mas roupas comuns, a não ser um batuqueiro que surgiu quase no fim, com calças e botas à gaúcha.

Acesa a fogueira, junto aos *atabaques*, os instrumentistas dão seus toques iniciais, até verificar que os instrumentos estão bem “*temperados*” pelo calor. Os homens se dispõem em arco de círculo, do lado dos tambús, ao passo que as mulheres ocupam o lado oposto, também em arco de círculo; espectadores completam a roda.

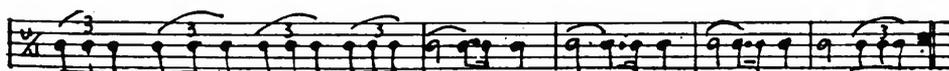
A função é aberta pelos *modistas*, isto é, os que cantam as *modas*; dois dêles empunham *guaiás*, sendo um enfeitado com fitas vermelhas e brancas. Cantam em frente ao prefeito:

Oi! meu bem,
nois devemos agradecê,
oi! meu bem
o prefeito da cidade
oi! meu bem

por deixá nois diverti
oi! meu bem
e com toda liberdade.

Percorrem a roda tôda, repetindo a cantiga, até que todos aprendem e cantam em côro. Voltam então ao lugar dos músicos; cessa a cantoria, ouvindo-se apenas o toque do tambú, do quenjengue e da matraca, nos seguintes ritmos (2).

Tambú:



Quenjengue:



Matraca:



A dança começa a mêdo. Seguindo o compasso dos tambús, os homens vão até a linha das mulheres; voltam, cada um enfrentando seu par, até o meio do terreiro, e fazem passos variados, que terminam na umbigada. Depois de três umbigadas cada um volta a seu lugar. Há, porém, uma variante chamada *leva-e-traz*; neste caso o homem traz a mulher até o semi-círculo masculino, perto dos músicos, e acompanha-a de novo até o semi-círculo feminino. Em geral, quando o par está no meio do terreiro, cada um dá uma volta, umbigada, repetindo-o três vêzes; salvo o parceiro da *Dita Dua Só*, que tem de contentar-se com uma umbigada de menos. Para “tirar” sua dama, o cavalheiro apenas se coloca diante dela, fazendo meneios convidativos.

Voltam os modistas e continuam as saudações, intercaladas por um côro. Saudação:

Eu quero cantá meu verso
cum prazer e leardade
para em primero lugá
cumprimentá as autoridade.

Côro:

Paraguaita, teus olhos chorano
me fai eu sorri.
Paraguaita é a flor mai bonita
do nosso Brasi.

Saudações:

Cadeado do meu coração
é a chave do meu peito,
cumprimento o delegado
doutô juiz de direito.

Preguntei prum arfaiate
quanto custa uma tezôra.
Boa noite os professô,
e cumissão das professora.

Sabiá cumeu pimenta
pensano que não ardia.
De São Paulo fui a Santo,
de Santo fui a Bahia.

Na boca de quem num presta
meu nome num tem valia,
num quero deixá esquicido
meu amigo Afonso Dia.

Adeus chave do meu peito,
cadeado do meu coração.
O resto fica pra depois,
eu declaro aberta a sessão.

Os batuqueiros se animam. Variam os passos. Às vêzes, num par, o homem gira para um lado, a mulher para o outro, umbigada; ou, depois da umbigada, o cavalheiro se ajoelha, levanta-se no compasso e zás! umbigada de novo. Ora o homem vai tirar a dama, ora é a dama quem escolhe o cavalheiro, mas nunca sem ter sido primeiro “tirada” por alguém.

Entra finalmente em cena o modista Paulo, hoje morador da capital, mas antigo morador de Tietê. E segundo a praxe do batuque, começa por uma saudação:

Boa noite, boa noite,
boa noite, boa noite!
Boa noite meus senhores,
boa noite minhas senhoras,
boa noite os professores,
boa noite as professoras.

Quem quizé sabê meu nome,
eu venho lá de São Paulo,
Eu vim para adiverti,
vejo aqui só gente boa.

Primeiro vai os home,
depois vai as professora.
Não posso cantá meiô
que o meu peito não tá boa.

Sim senhores, boa noite,
vô cantá pra mecês vê,
quero dá a boa noite
pro povo de Tietê.
Não posso cantá meiô
porque estô envergonhado.
Sim senhor seu professor,
sim senhor seu delegado.

Viva, viva, viva a dona
que está com o livro assentado.
Eu quero cantá meu verso
nem que tenha de morrê de fome.
Eu quero tê o prazer
pra amanhã deixá meu nome.

Êstes últimos versos se referem ao fato de algumas das assistentes ao batuque estarem febrilmente tomando notas em seus cadernos. O que mostra que realmente Paulo estava sendo repentista e tratando coisas de “atualidade”.

Continuou:

Eu quero cantá meu verso,
cum prazer e leardade,
canto pro povo do sítio,
para os véio e mocidade.
Quero dá o boa noite
pro prefeito da cidade,
que eu já morei aqui.
Peço se me dá licença
se me deixa adivirtí,
que eu hoje vim de São Paulo,
da capitá do Brasi.
Minha vida tá riscada,
o que será de mim?
Se Getúlio me chamá,
eu sei que perciso í.
Eu entrego minha vida
na defesa do Brasi.

10 horas e cinqüenta minutos. O batuque esquenta. O número de mulheres, a princípio de apenas 5, é agora de 15. Continua o mesmo ritmo, repetem-se as mesmas figuras, umbigadas, volteios, intercalados de cantigas, com os modistas correndo à roda e todos respondendo o côro. Às 11 horas e meia o número de mulheres subiu para 20, a animação vai ganhando intensidade. Todo mundo

canta. Os tambús cada vez mais temperados ressoam cada vez mais envolventes no seu chamado à dança. Foi então que começou realmente o “desafio” entre os dois carreiristas campeões, o da terra, chamado Eugênio, e o da capital, chamado Paulo. E’ o visitante quem lança a provocação:

Sim sinhô, colega Ogênio,
faça o favô, venha cá.
Venha cá colega Ogênio,
é pra vim com cortezia.
Quero fazê um pedido
do professô Afonso Dia,
vamos nois dizê um verso
na linha do papa-capim.
Levantei de madrugada,
fui passeá no meu jardim.
Achei farta numa rosa
e num botão de alecrim.

Estava lançada a “carreira”. Chama-se *carreira*, ou *linha*, a rima a que os versos devem obedecer. *Fundamentos* são os significados do desafio, os assuntos tratados por um e outro dos competidores. A carreira lançada na provocação era a do papa-capim, isto é, as rimas tinham de ser em *im*.

Enquanto Eugênio preparava sua resposta, recomeça a batucada. A dança pega fogo. O quantão já circulou a grande; montados nos tambús, madereiro e matraqueiro os arrastam para o círculo de dançarinos. O ritmo torna-se endemoninhado; até o madereiro dança, com tambú e tudo.

A resposta de Eugênio se desdobra assim:

Vim do mundo, companhêro,
de casa num vim sozinho.
Quero dá um boa noite
pra meu senhor Olegarinho.

Os trabaio deste mundo
nois tudo temo de passá.
De falá de muié véia,
nois num divia de falá.
Si num fosse as muié véia,
nois num tava na capitá.

O cipó acompanha o pau,
eu acompanho o naturá,
os mais moço fica véio
como véio nois já tá.

Nois falô de tia véia,
como num ha de falá.
Vossa mãe foi tia véia,
num podia nem andá.

Isso mesmo que acanteça
cum mãe que num sabe ensiná.
Toda artura existe home,
cada um num são iguá.

.....

Ele é lá de São Paulo,
e num vem governá aqui.
Governa com o Ademar,
governa com o Oshito Lui.

Nota-se que Eugênio não pegou o fundamento e tenta responder falando de fatos do govêrno que conhecia; Paulo falara de Getúlio Vargas, Eugênio é levado a falar de nomes que conhece: Ademar e Washington Luís. Parece que êste *fundamento* associado à *carreira* vem do gôsto africano pelas adivinhas. Ladislau Batalha (2) afirma que “passam os filhos de Angola noites inteiras ao pé do lume, fumando ao ar livre os seus cachimbos. Cada um propõe a sua adivinhação e aquele que o decifra responde”. E o prof. Afonso Dias (3) contava em Tietê que vinha do tempo da escravidão o costume de trovar adivinhas satirizando o capitão do mato. Vigiado nas horas de trabalho e espiado quando por qualquer motivo estava fora dos olhos do feitor, o escravo tinha de disfarçar suas palavras. E reunindo a necessidade de simulação com seu espírito de folguedo e de ironia, dizia coisas como estas:

Eu quero cantá um poco,
linha de Tatú Pombinho.
De dia anda no mato,
de noite sai no caminho.

Tatú Pombinho era o capitão do mato, que durante o dia se mantinha à espreita, escondido entre a vegetação e à noite saía para a estrada. A essa quadrinha respondia outro cantador:

Eu quero cantá um poco,
linha de Tatú Pombinho.
De dia cachorro pega
caça que anda sozinho.

Desta vez se faz referência ao cão de fila empregado pelo capitão na procura da caça que anda sozinho — isto é, o negro fugido.

(2) Citado por Sebastião de Almeida Oliveira, em “Cem adivinhas populares” — *Rev. do Arq. Municipal*, vol. LXVI (1940), p. 61.

(3) Em conferência pronunciada em Tietê a 15-5-1943 e num trabalho inédito que teve a gentileza de oferecer-nos.

Quando, depois de novo “intermezzo” de cantigas e batucada, Paulo volta à liça, interpela rijamente Eugênio:

Boa noite, boa noite,
boa noite meu irmão,
me ajuda meu companhero,
me ajuda colega João,
que nois dois cantando junto
faiz chorá dois coração.
Adeus senhor e sinhora,
tudo me presta atenção.

Sim senhor colega Ogênio,
cumpanhero venha cá,
mecê ficô mordido
e quiria se zangá.
Quem dá em mim que dê duro
que eu num sei dá devagá.
Onde eu bato cum meu braço
faço o pêlo alevantá.

Adeus senhor e sinhora,
que eu canto cum cortezia,
sim senhor, seu Afonso,
venha vê o negro de lingua macia.
Levantei de madrugada,
fui passeá no meu jardim.
Achei farta numa rosa
e num botão de alecrim.

Sim senhor, colega Ogênio,
amigo me presta atenção.
Mecê me arrespondeu
foi na carrera do í.
Sinhora que tão escreveno
veja si pode conferi.
Veja si fode conferi
na linha do papa-capim.

Eu fui disse pra êle,
linha de papa-capim,
que eu levantei de madrugada,
fui passeá no meu jardim.
Achei farta numa rosa
e num botão de alecrim.
Agora vô cantá meu verso
na linha do papa-capim.
Amanhã levanta mais cedo, Paulo,
antes do cuitelo vim.

“Cuitelo”, explicou-me depois Paulo, quer dizer beija-flor. A carreira era a mesma, mas o fundamento tinha sido complicado com o “cuitelo”.

À 1 hora da madrugada, os tambús já não repousam no chão; ficam levantados, em linha oblíqua, sustentados pelos próprios tocadores. Os floreios antes das umbigadas se complicam; alguns batuqueiros erguem os braços acima da cabeça, outros ajoelham e rapidíssimamente se levantam, outros imitam uma rasteira. Há verdadeiras piruetas. Suados e esquentados, homens tiraram os paletós, amarrando-os à cintura. A própria assistência, como que envolvida no toque do tambú, se aproxima do centro.

E o desafio continua, Paulo insistindo na linha do papa-capim, Eugênio respondendo na linha do *i*. Citemos alguns dos versos mais expressivos, que revelam uma espécie de competição cidade-do-interior-capital:

Eugênio:

Ai! Paulo, si eu quízi minti,
foi o sinhô que me ensinô a menti.
Si o cuitelo é furta-cor, Paulo,
ai! no nosso Brazi nunca vi.

Vê-se que se Eugênio ainda não pegou a carreira em im, pegou o *fundamento* e finalmente responde glozando mote do “cuitelo”.

Paulo:

Mecê disse que si voís fô mentiroso
eu que ensinei voís menti;
voís já era mentiroso
desde quando eu lhe conheci.
Eu em São Paulo visto gasimira,
Ogênio na rôpa de brim.
Maria, minha senhora,
só veste seda e cetim.

Eugênio:

Ocê disse que viste gasimira
eu qui num posso vesti.
Mecê viste resto aiêio,
coisa que os otro num qui.
Ora gasimira sendo véio,
mecê vai, manda tingí.
Mecê vem no interiô
lográ o povo daqui.

Quase duas horas, entra no batuque um jovem de seus 16 anos, que gira como se fôsse parafuso, sôbre si mesmo. Entra também uma criança, menina de uns seis anos, talvez acompanhando os pais. O rapazola exagera os “parafusos” e é censurado

pelos grãos do batuque. O madeiro dá verdadeiras cambalhotas e mais tarde, deitado, arrasta com as pernas o tambú. Às três horas, quase só há prêtos no recinto. O madeiro rola no chão, sempre segurando o tambú com as pernas, num paroxismo de identificação com o instrumento. Os tocadores atravessam o centro do terreiro, arrastando os tambús, e voltam ao lugar primitivo.

Tarantam, tarantam, tarantam, tarantam, tam; tam-tam, tam. Nem sinal de cansaço. Ao contrário, as piruetas, as voltas, são cada vez mais desenfreadas; há mesmo quem “plante bananeira”. Só os modistas e carreiristas conservam sua atenção firme no desafio. E os dirigentes, os mais velhos, superintendem tudo, providenciando para que os visitantes — tinha vindo gente de Laranjal, de Capivarí, de Piracicaba — ocupem os lugares da frente e fiquem em evidência.

A turma da Faculdade desistiu de assistir o fim, mas os batuqueiros não desistiram antes das 8 horas da manhã seguinte. A moda final foi inventada por José Brochado, filho do batuqueiro Silvano, e comentava o fato do Prof. Afonso Dias ter mandado vir fotógrafo para fotografar o grupo que amanhecera batucando:



Paulo — o carreirista campeão.

A festa de Afonso Dia
tá ficano muito caro;
no amanhecê do dia
até retrato tiraro.

No dia seguinte comentava-se o resultado do batuque, isto é, do desafio. Parece que Paulo tinha vencido e que Eugênio não conseguira sair da carreira do *i* para a do papa-capim. Mas muita gente boa afirmou que êle tinha trazido as “carreiras” preparadas e que o Eugênio tinha sido “tapiado”.

O que chama a atenção, neste batuque, do ponto de vista folclórico, é a importância dada ao canto. Algum tempo depois, conversando com Paulo, êle me disse que o sucesso do batuque depende de ter um bom carreirista, porque “dança quarqué um dança, mais cantá quarqué um num canta”. E’ verdade. Tanto que os especialistas em batuque, aqueles que lançam as modas, provocam o côro, entusiasmam dançarinos e assistentes, são os modistas e carreiristas. São êles que recebem convite para ir duma a outra localidade, animar e dirigir batuques. Formam assim uma como coluna volante, especializada, muito característica do papel atual das danças afro-brasileiras. Também no Congo o papel do cantador era preponderante. As cantigas que acompanhavam o batuque eram sempre improvisadas, tendo geralmente por tema episódios de amor, de guerra ou de feitiço. Os bons improvisadores eram ouvidos com a máxima atenção, aplaudidos freneticamente, e adquiriam fama e prestígio (4).

Informaram moradores de Tietê que é proibido mãe batucar com filho e madrinha com afilhado. Interdição reveladora de caráter erótico da dança? Em primeiro lugar, há informações em contrário, tendo o professor Afonso Dias, em trabalho inédito que nos ofereceu, escrito que “o batuque é dançado entre pais e filhos, mulheres e maridos, compadres e comadres”. Mesmo, porém, aceitando-se a primeira versão, não se pode dizer que batuque seja dança erótica. Se de fato adquire progressivamente feição de bakanal, se o gesto da umbigada é francamente sugestivo de erotismo, os batuqueiros parecem inteiramente absorvidos na execução dos passos e saracoteios, das umbigadas sempre simuladas, isto é, dadas sem que os corpos de fato se toquem. E’ como se para cada um dêles êsses movimentos, que se repetem quase os mesmos, variando apenas em intensidade, em ardor, em tempo, constituíssem uma finalidade em si, absorvendo e exgotando tôdas as energias, tôdas as fôrças, todo o impulso físico e psicológico do indivíduo.

(4) Alfredo de Sarmiento, *op. cit.*, p. 126.

Lembre-se que a finalidade da dança não figurada é originalmente — segundo depoimentos dos especialistas — provocar uma espécie de desencadeamento de tôdas as energias humanas, na busca do êxtase. Foi o que bem expressou Mário de Andrade, quando estudando o desenvolvimento da música brasileira disse que “com o Império o batuque *místico* já não bastava mais para acalmar o nativo consciente de sua terra e de sua independência e com os interêsses voltados para a posse do purgatório”... (5).

Diz Sarmiento que na África a festa do batuque “é mais rasgada” por ocasião do *tambí* ou *lembamento* (cerimônias nupciais) (6) — circunstância que sugere caráter erótico definido. Por outro lado, o mesmo autor observa que é “rara a noite em que, na mais insignificante sanzala, se não reúnem os negros e as negras, para se entregarem ao prazer de sua dança favorita, tendo por sala o largo mais espaçoso da povoação, e por iluminação o brilho das estrelas ou a luz pálida do luar” (7). Na própria África, portanto, o caráter erótico habitualmente se diluía nessas noitadas de danças em que “a toada era sempre a mesma e invariável o estribilho que todos cantavam em côro, batendo as mãos em cadência e soltando de vez em quando gritos estridentes” (8). Transplantado com os africanos, o batuque veio desde o navio negreiro exercendo mais o papel de desencadeador de fôrças comprimidas, uma como liberação, para os bandos cativos, de sua consciência de escravos e prisioneiros. E é justamente êste desencadeamento, êste “abandôno” mais ou menos completo do corpo a movimentos rítmicos, coletivos, continuados, que provoca sempre no espectador o significado de sensualidade. “Saracoteio infrene, contorsões grotescas... lúbrico, torpemente lascivo no reboir dos quadris” — comentava Affonso A. de Freitas (9), no mesmo artigo em que antes afirmara: ...“Os cantares dos pobres cativos, longe da alegria sincera e despreocupada não exprimiam senão os queixumes da raça infeliz... não eram senão a história dolorosa de seus infortúnios”. E cita versos em língua africana, que traduz por

“Fomos tangidos como gado” (10).

Pode-se, portanto, pensar que a interdição de batucarem mãe e filho, madrinha e afilhado, se é que existe, corresponde simplesmente a interdições do tipo do tabú sogra-genro, tão comum nas

(5) Mário de Andrade — *Música do Brasil*, p. 21.

(6) Alfredo de Sarmiento — *op. cit.*, p. 126.

(7) Alfredo de Sarmiento, *op. cit.*, p. 126.

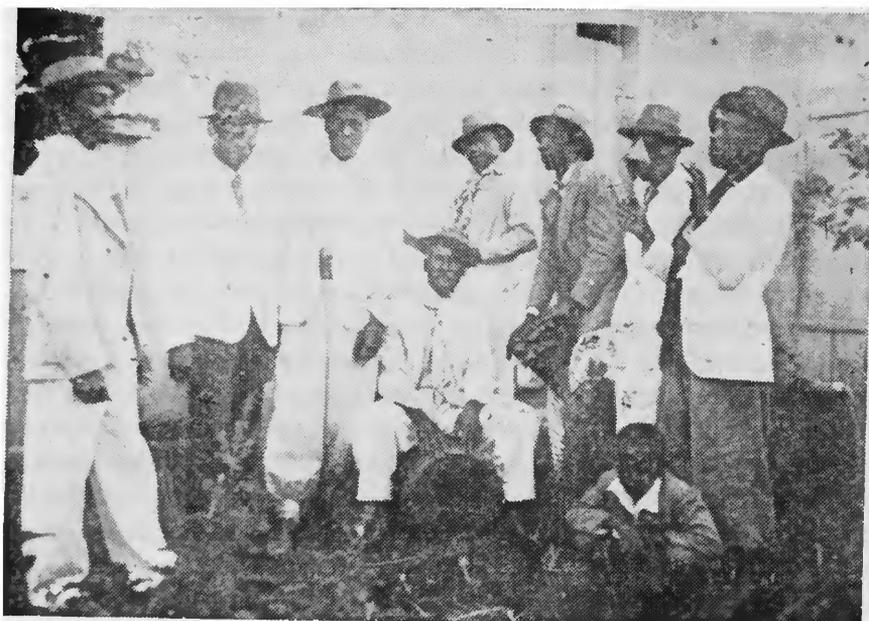
(8) *Ibidem*.

(9) “Folganças populares do Velho São Paulo”, *art. cit.*, p. 18.

(10) *Ibidem*, p. 17.

chamadas sociedades primitivas. O mesmo se pode dizer do costume de respeitar e obedecer, no batuque, aos mais velhos, a ponto de serem os jovens retirados da dança, quando se entusiasmam demais ou de forma não aprovada.

Entre os comentários ouvidos em Tietê, havia prós e contra o batuque. Para um barbeiro tietense, esta dança, ainda mais assim, no centro da cidade, era uma desmoralização. Iam pensar que Tietê era atrasada, tinha só negro batuqueiro. E depois era uma coisa imoral, responsável pela desgraça de muita pretinha.



Tocadores de batuque e seus instrumentos.

Em compensação, para os prêtos de Tietê o batuque de 15 de maio de 1943 ia certamente ficar como memorável. O fato de terem vindo professôres e estudantes da Universidade para estudá-lo emprestava às suas habilidades um valor que eles mesmos nunca tinham dado. Aliás, o prof. Afonso Dias interpretava essa atitude afetiva; mais do que isso: estimulava-a e repetia sempre que “não existe negro desentoadado; negro é dançarino nato; e branco no batuque é intervalo dissonante; não entoa”.

Mas dizem em Tietê que muito branco toma parte neles e citam mesmo um chamado Zé Calcinha, batuqueiro branco, muito querido pelos colegas negros.

O vigário não gostou e não compreendeu como é que universitários podiam estimular um “divertimento dessa natureza” e ser causa do reaparecimento, na cidade, duma dança que pelo menos ali no centro havia muito tempo não se via.

Aliás, as danças africanas em geral e o batuque em particular sempre provocaram dessas reações. Conta Pereira da Costa que por volta de 1780 o Tribunal da Inquisição de Lisboa recebeu denúncia contra as danças africanas em Pernambuco, “por torpes e escandalosas aos preceitos religiosos”. Mas a informação do governador distinguia entre essas danças e as “que os prêtos de Mina fazem às escondidas ou em casa, ou na roça, com uma preta mestra, com altar de ídolos, adorando bodes vivos e outros feitos de barro”. Foi então expedido às autoridades civis e religiosas, “um aviso de Sua Majestade”, pelo qual “às danças dos pretos, ainda que pouco inocentes, podiam ser toleradas com o fim de evitar-se... outros males maiores”. E quando posteriormente o comandante militar de Goiana também reclamou contra os batuques no seu distrito, recebeu um ofício aconselhando-o a não privar os negros “de semelhante função, porque para êles é o maior gôsto que podem ter em todos os dias de sua escravidão” (11). Donde se vê que já nessa época a política de colonização portuguesa applicava, não se sabe com que grau de clarividência, o preceito de aproveitar, na assimilação de elementos estranhos, os valores culturais que lhes são próprios.

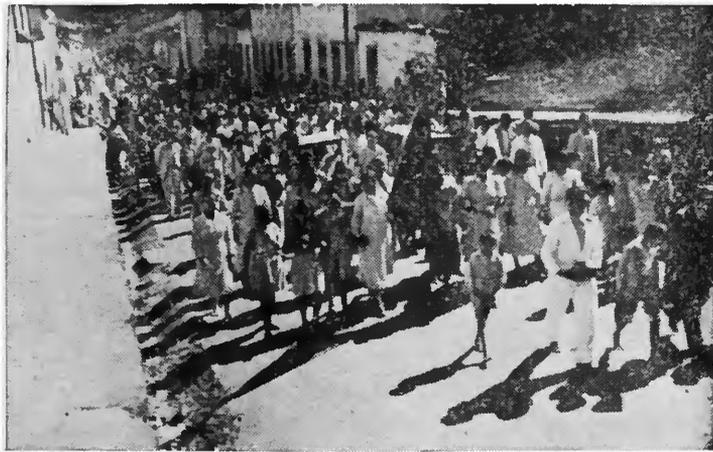
Em meados do século XIX podia observar-se em Campanha, província de Minas Gerais, reação semelhante contra o batuque, “essencialmente lúbrico e indecente... por isso mesmo uma dança proibida e na qual nem mesmo os pobres dotados de um certo sentimento de dignidade ou de bons costumes jamais se animavam a entrar”. São comentários de Francisco de Paula Ferreira de Rezende (12), em que vituperava o batuque mas aceitava o “batuquinho”. Pela descrição, êsse batuquinho era também uma dança em roda, com um indivíduo no centro, saracoteando e tirando um par do sexo oposto para substituí-lo, sem umbigada. Uma espécie de “miudinho” com que as quadrilhas dos salões brasileiros costumavam terminar. Quanto ao batuque, é o mesmo batuquinho, “com esta diferença que tudo nele é imenso e lúbricamente exagerado; e acabam afinal ou como por despedida ou paga do favor que mutuamente se fizeram, por uma umbigada que é dada de um certo jeito que estala com uma grande fôrça”... No batuque

(11) Pereira da Costa, *op. cit.*, pp. 187-188.

(12) *Op. cit.*, p. 187.

de Tietê, como foi descrito, a umbigada era de longe, não estalava; nem sequer esbarravam um no outro.

Mas nem por ser proibido deixava o batuque de realizar-se na Campanha. E o autor conta o caso de um delegado que decidido a acabar de vez com êsse divertimento, resolveu ir em pessoa fazer a diligência: foi encontrado, dia alto, a batucar furiosamente... (13).



Outro aspecto da *Folia*.

O ponto de vista dos batuqueiros em relação à decência de sua dança é muito diferente, como seria de esperar-se. Dizem que “negro tem medo de dança de baile; batuque não dá tempo para conversas, para sair complicação”. O mesmo apregoava um ano depois, no bairro de Vila Santa Maria, em São Paulo, o prêto conhecido por “Gostozinho”: “Batuque é dança de muito mais respeito. No baile o cavalheiro agarra a dama pela cintura e se ela tiver marido êle pode não gostar. No batuque não, é só de longe, ninguém se toca”.

O batuque assistido em Tietê apresenta circunstâncias inteiramente peculiares, por ter sido especialmente organizado, bafejado pelo interesse de universitários e visando ostensivamente dar elevada idéia da capacidade artística dos negros. Mas nem por isso deixa de apresentar ao observador assunto para reflexão de ordem sociológica. Com efeito, se só dispuséssemos desta dança como prisma pelo qual encarar Tietê, poderíamos através dela avaliar o grau de solidariedade existente entre diversos grupos componentes da comunidade. A festa de 15 de maio de 1943 repercutiu

(13) Francisco de Paula Ferreira de Rezende — *Minhas Recordações*, pp. 188-189.

em todos os elementos da sociedade tietense. A administração política participou, hospedando oficialmente os visitantes da Faculdade; acompanhando-os e facilitando tôdas as informações, concedendo licença para que a dança, sempre realizada fora do perímetro urbano, se fizesse dentro mesmo da cidade. Professôres, famílias de relêvo, moças tietenses, pessoas de “tôdas as camadas sociais”, para usar a expressão estereotipada, nos acolheram, acompanharam, fizeram as honras da casa. Os comentários ouvidos mostram bem como os diversos grupos da comunidade vibraram em conjunto e se manifestaram nessa emergência. Nem faltou a voz da Igreja, verberando o que lhe parece restos de paganismo e ocasião de imoralidade.

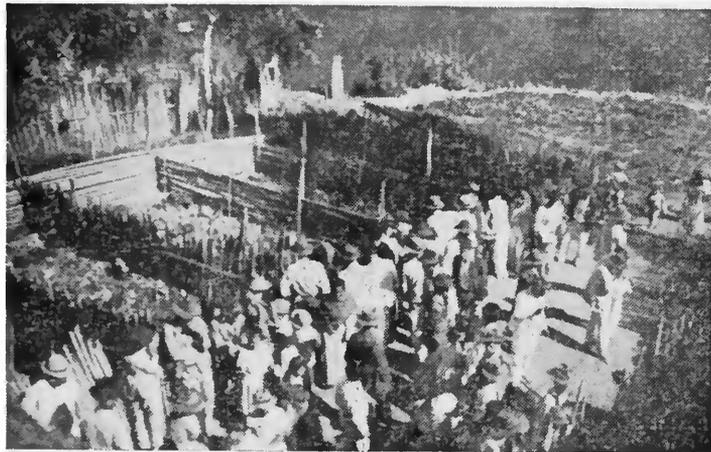
Durante as danças, as saudações dos batuqueiros às autoridades, chamando ao prefeito simplesmente “Olegarinho”, dum lado mostram o sentimento de hierarquia; mais que isso, sentimento de subordinação ao senhor branco. Doutro lado revelam a existência de contactos íntimos, primários, entre administradores e administrados. Tôdas as relações, ali, são diretas — entre autoridades e povo, entre o vigário e seu rebanho, entre brancos e pretos. Tudo repassado da condescendência afetuosa do senhor para com o escravo e da submissão do escravo para com o protetor. Aliás, entre os batuqueiros velhos com quem falamos, êsse sentimento de apêgo ao senhor manifestou-se em muitas circunstâncias. Ouvimos positivamente falar em “saudades” do tempo da escravidão. E era com autêntico saudosismo que o carreirista Paulo Alves Lima, filho de escravos pertencentes à família campineira de quem tomou o nome, falou do tempo em que na fazenda havia batuque todo sábado; e do tempo em que em Tietê não faltava ocasião para “folgar”.

Os antigos senhores também gostam de lembrar o tempo da escravatura. Os Camargo, considerados “protetores da negra” continuam apadrinhando aquela gente tôda. E o prefeito não perdeu ocasião de dizer, em conversa: “Meu pai tinha escravos mas nunca fêz isto (dando um tapinha) neles. A única coisa que fazia era ameaçar — eu te vendo prá Campinas — porque em Campinas os escravos eram tratados com muito mais rigor. Mas nem esta ameaça êle executava”.

Entretanto fôra em Campinas que vivera, escrava, a família de Paulo, o que tinha saudade do tempo de batuque tôda semana.

Só esta projeção da rêde de relações sociais dentro da comunidade, permitida pelo batuque observado em Tietê, é significativa. Há todo um conjunto aparentemente contraditório de reações — oposição religiosa, legal e cultural apresentada por alguns

setores da população; comparecimento de grande número de pessoas que se reuniram para prestigiar a comunidade perante os visitantes, mesmo quando discordando do valor do batuque; coordenação de esforços de autoridades e simples cidadãos; oportunidade de expressão plena para os batuqueiros e seus afeicionados — conjunto que pode ser usado como instrumento de análise sociológica. Através dessa análise pode-se classificar Tietê (pelo menos numa hipótese de trabalho) como comunidade intermediária en-



Cubiçando a "criação" que está nos cercados.

tre a sociedade de "folk" pròpriamente dita (14) e a sociedade urbanizada. Tipo de comunidade onde as relações são ainda, em sua maior parte, primárias e íntimas, onde a tradição exerce papel considerável, mas onde a homogeneidade de "status", de ocupações, crenças, comportamentos, foi quebrada e tenderá a quebrar-se cada vez mais.

E' o que importa deixar consignado no momento, para continuar mais tarde a análise da situação social observada.

(14) Cf. a respeito Robert Redfield, "Folk Society and Culture", *The American Journal of Sociology*, XLV, N.º 5, 1940, pp. 731-742. Neste artigo o autor distingue as sociedades onde "aspectos característicos da vida da cidade moderna estão combinados com características da vida da tribo primitiva"; onde os indivíduos "vivem em termos de compreensões comuns, arraigadas na tradição e que chegaram a formar uma organização". Cf. também, do mesmo autor, *The Folk Culture of Yucatan*, The University of Chicago Press, 1941, principalmente cap. IX. Em *O Negro no Brasil*, op. cit., Donald Pierson ("Um sistema de referência para o estudo dos contactos raciais e culturais") define *folk culture* como "a mais isolada, mais homogênea, menos móvel, rural, primitiva e consagrada sociedade, cuja organização é baseada em relações do "status", parentesco e laços sociais íntimos" (p. 78).

IV

BATUQUE EM VILA SANTA MARIA

Vila Santa Maria é um bairro da Casa Verde — distrito paulistano instalado em 1930, sob o n.º 26. Contava, em 1934, 1.074 habitantes e 240 prédios, representando outros tantos domicílios. Em seu estudo sobre o elemento de cor na população de São Paulo, o Prof. Samuel Lowrie, baseado na distribuição racial das crianças das escolas primárias e grupos escolares, levantou um mapa que mostra a maior ou menor concentração dos elementos de origem africana nos diferentes distritos de São Paulo. Nesse mapa, Casa Verde fica justamente na faixa de maior concentração da população de cor, ocupando o terceiro grau na ordem decrescente da escala organizada, isto é: de 10 a 14,99% de habitantes negros e mulatos (1).

O 13 de maio de 1944 foi festejado em Vila Santa Maria com um programa, senão organizado, pelo menos patrocinado pela Divisão de Divertimentos Públicos do D.E.I.P. A idéia deste patrocínio nascera da informação de um rapazola preto, servente da Divisão referida, que falara maravilhas dos festejos preparados para comemorar a data da abolição. Daí decidir-se o D.E.I.P. a filmar as danças anunciadas — *Congadas* e *Batuque* — e “encampar” a festa, fazendo publicações e procurando chamar a atenção dos paulistanos. Apesar desse esforço, porém, muito pequeno foi o número dos que se interessaram.

Quando chegamos ao bairro de Vila Santa Maria, estava havendo reza no Cruzeiro — grande cruz de madeira pintada de preto, erguida sobre um alicerce retangular de cimento. Ao lado, um altar muito simples, sem imagens, enfeitado com latas de flores e folhas, enroladas em papel verde. Por toda iluminação, uma lâmpada elétrica pendente da cruz. No centro do altar, a bandeja de esmolas.

Quem “puxa” a reza é o preto Chico Cuba, “que também recomenda os mortos e é como padre”. Tem uns 80 anos, é dono duma chácara, vende frutas e verduras. Alguém perguntou se era macumbeiro e ouviu uma resposta ofendida, dizendo que “êle é

(1) Samuel H. Lowrie — “O elemento negro na população de São Paulo”, *art. cit.*, p. 56.

dos padres e penitente do Limão”. Como o vigário do Limão só vai à Vila mensalmente, para dizer missa, Chico Cuba tem de fazer suas vêzes quando é preciso.

Do lado esquerdo do altar, Chico Cuba canta, acompanhado por uma velha:

Chegai, pecadora contrita,
beijai a Santa Cruz,
pedindo perdão ao bom Jesus.

A “pecadora” deposita na bandeja sua esmola, ajoelha-se e volta para seu lugar, enquanto os demais cantam:

Ninguém considera
quem ha de morrer,
nem quando será,
nem como ha de ser.

A reza acaba com muitos vivas e a assistência desce para ir esperar a congada.

Já no terreiro preparado para o batuque se acendera a fogueira e ao seu calor temperam os *atabaques*. Só que desta vez lhes dão o nome de *caxambús* (2).



Folia do Divino, levando comida aos presos.

Ao lado da fogueira, Ângelo Martins, “seu criado, por apelido o Gostozinho, filho de Martins Pimenta Ribeiro, chamado o Gostoso”, perorava sôbre a festa. Era para arranjar donativos e construir uma igreja no Cruzeiro. A idéia tinha sido de seu compadre Augusto Correia Cruz, conhecido por Arruda, e do vendeiro João Cabral. *Gostozinho* conta que pela primeira vez estão fazendo ba-

tuque no bairro e que tinham convidado muita gente de fora. Diz que sua mãe é sambista, como sambista também fôra seu pai; êle, Gostosinho, prefere “Côco de roda, jôgo bruto, mas que a gente só negaceia, faz que bate mas não bate”. E continua um pequeno discurso gabando as vantagens de tôdas estas danças sôbre as “danças de baile”.

Deixamos o *Gostosinho* e logo encontramos o compadre Arruda, isto é, Augusto Correia Cruz. Sua informação é diferente: A festa não é em benefício de nada. E’ que êles gostam de “for-gá”. São gente do interior e gostam de batuque, que é a dança dêles. Porque batuque não é dança brasileira, é paulista. Principalmente de Campinas, Limeira, Atibaia e arredores. E se continuássemos a ouvi-lo, certamente se lançaria em plena apologia bairrista do *batuque*.

Vai chegando gente, vai chegando gente, todos pretos, a não ser o grupo que fôra “estudar” a festa; e, mais tarde, diretores e filmadores do Deip.

Ao lado da venda, que fica num largo, enfileiram-se cinco mesinhas com sanduíches, bolinhos, café, quentão, pinga. Tudo vendido por pretos residentes no lugar. Dentro da venda o movimento é grande e o “compadre Arruda” aproveita o público para fazer um discurso patriótico, cheio de vivas.

Quase onze horas, quando a “sessão foi aberta”. E com grande surprêsa para os que haviam assistido o batuque do ano anterior em Tietê, foi aberta pelo mesmo carreirista Paulo Alves, residente na capital, no bairro Jardim Paulistano.

O desenrolar da dança se assemelhava ao do batuque tietense. Com a diferença que em Vila Santa Maria as damas se apresentaram muito mais luxuosamente vestidas, algumas com turbantes e saias de cetim, de côres vivas e variadas. Duas ou três traziam traje semelhante ao de baiana, com turbante, camisa branca caída ao ombro e saia rodada, de listas coloridas. E com a diferença que as cantigas eram muito menos vivas, o desafio quase nenhum, as umbigadas muito menos “técnicas”, se assim se pode dizer. Apesar da propaganda feita; apesar da animação que se notava entre os pretos verbosos e discurseiros, de olhos já atçados pelo quentão, não se formou a atmosfera propícia aos batuques envolventes, dêsses que atravessam a noite, numa exaltação sempre crescente. A grande maioria se mostrava mais atraída pela venda, que pela roda de batuqueiras luxuosamente vestidas. Não é para admirar que o vendeiro tivesse sido um dos promotores da festa. . .

Infelizmente as imposições do sistema de transporte de São Paulo não deixaram que se continuasse a observar. Era quase uma

hora da madrugada, quando pelo último ônibus deixamos o local, sem que na verdade a dança tivesse chegado a esquentar. Sentia-se que faltava em Vila Santa Maria a tradição do batuque e a experiência no “toque do tambú”. O carreirista Paulo estava triste. Que diferença do seu brilhante desafio em Tietê! Só se consolou com a promessa de que tentaríamos arranjar-lhe licença para um batuque bonito no Jardim América.

E assim fiquei sabendo que em São Paulo se batucava em vários lugares. Em novembro de 1944 procurou-me Antônio Rufino, pintor de paredes, residente em São Paulo desde 1938, mas antigo morador de Tietê. Queria auxílio para obter do Deip| licença para outro batuque em Vila Santa Maria, que prometia ser concorridíssimo.

Rufino é ainda batuqueiro principiante. Sabe tocar tambú “malemá”, mas está praticando. Conhece 5 tambús em São Paulo: um chamado *Ste léguas*, pertencente a Seu Totico, inspetor de polícia em Vila Santa Maria; outro no bairro da Penha, pertencente a um prêto conhecido por *Charuto*; mais um no bairro do Limão; um em Abissínia, lugar onde só moram pretos; e finalmente outro no Bexiga. Rufino tem 32 anos e se considera criança para dirigir batuque. São os negros velhos que mandam, pelo respeito que merecem e porque eles é que sabem. Batuque não é prá moço.

V

CONGADA

De tôdas as danças populares do Brasil, figuradas ou não, são as congadas — também chamadas *congados*, *congós*, ou *cucumbys* — as mais bem estudadas e documentadas. Propondo-se, no 1.º Congresso Afro-brasileiro, realizado em Recife em novembro de 1934, o tema — Fizeram os negros teatro no Brasil? — Samuel Campelo conclui que sim, que os “negros, no Brasil, fizeram teatro à semelhança dos autos portugueses do século XVI e dos franceses na Idade Média, nas festas de Natal a Reis”; e que “dêsses autos, alguns são de origem puramente africana, como o das Congadas” (1).

Se a primeira afirmativa encontra apoio nos fatos, pelo menos no sentido de representação dramática, com entrecho definido e até mesmo autos escritos, a segunda é muito duvidosa. Que entenderá Samuel Campelo por origem *puramente* africana? Quanto aos temas, Arthur Ramos analisou-os muito bem, discriminando cerimônias de coroamento dos antigos monarcas do Congo, lutas dessas monarquias entre si, lutas contra o colono invasor e vários episódios históricos, com trocas de embaixadas, oráculos de feiticeiros, etc. (2). Ora, os reis do Congo desde fins do século XV prestavam vassalagem a Portugal, o que foi ratificado por volta de 1570, depois de invadido o reino pelos *Jaga*. E chegaram a fazer de “sua côrte uma cópia informe da de Lisboa”, sendo o rei servido por “condes e marqueses negros, cujo trajo ostenta galas grosseiramente imitadas das da Europa” (3). É provável, portanto, que o costume importado para o Brasil, de coroar e festejar o rei do Congo, já viesse misturado de elementos portugueses.

Quanto à música, “nada nos permite garantir qualquer tradição africana pura. . . e se são freqüentes nela os documentos especificamente afro-brasileiros, chega mesmo a conter peças da mais íntegra tradição européia, recordando especialmente a melodia da planície portuguesa”. É o que nos diz Mário de Andrade, em seu completíssimo estudo sobre os *Congós*.

Os mais antigos autos conhecidos mostram já a intercalação de palavras portuguesas entre as africanas, como descreve Mello

(1) Samuel Campelo, em *Novos Estudos Afro-brasileiros* (Segundo tomo), p. 242.

(2) Arthur Ramos — *O Folk-Lore negro do Brasil*, pp. 56-57.

(3) Augusto Wahlen, *op. cit.* Cf. também Alfredo de Sarmiento, *Os Sertões d’África*.

Moraes Filho. Os de Goiana, citados por Pereira da Costa e que aliás lhe parecem incompletos, são escritos em língua africana e portuguesa. Infelizmente nenhum desses autores menciona a data dos autos ou da representação. Em todo caso, parece que se ficará mais fiel ao folclore dizendo que a congada, como dança dramática, é tradição essencialmente afro-brasileira, isto é, “mistura de tradições africanas com elementos de bailados e representações luso-espanholas” — na definição de Oneyda Alvarenga, em *Comentários a alguns cantos e danças do Brasil*.

Nas congadas se integraram três elementos, ou melhor, três episódios, que a princípio constituíam comemorações separadas:

A coroação dos reis do Congo;
o bailado dos *Congos*, ou *Cucumbys*;
a embaixada da rainha Ginga.

A notícia mais remota sobre a eleição de um rei do Congo em Pernambuco, diz Pereira da Costa, é a referência existente num velho compromisso da irmandade de N. S. do Rosário, da vila de Iguarassú, datado de 1706 (4). No Rio de Janeiro, trazia a data de 3 de dezembro de 1748 uma petição assinada (com a assinatura em cruz dos analfabetos) pelo “Imperador, o Rei, a Rainha e mais adeptos da nação do Santo Rei Baltazar”, pedindo ao desembargador Ouvidor Geral licença para tirar suas esmolas por “meio de dança e brinquedos”, em benefício do Santo; e também para nesse dia “coroar para rei da nação Rebolo a Antônio, fâmullo do Ilmo. e Exmo. Sr. Vice-Rei”. . . Obtida a licença, os bandos de pretos percorriam a cidade e as fazendas, dançando e cantando, angariando esmolas e donativos para sua irmandade. A coroação se fazia solenemente na Igreja da Lampadosa, que ainda tem no seu Arquivo o “Térmo da coroação do Rei e Rainha da nação Cabundá” — Caetano Lopes dos Santos e Maria Joaquina — eleitos pela sua nação. Este térmo está assinado pelo Padre Thomaz Joaquim de Mello, capelão da irmandade (5).

Por mais que se diga que eram reis de brinquedo, nem por isso deixavam de ter verdadeira influência entre os que os elegiam; e a tradição conservou o nome de alguns que por um ou outro motivo se salientaram. Se a parte legal, formalmente expressa nas licenças expedidas pelas autoridades civis e no beneplácito das autoridades religiosas, era ou pretendia ser farsa de boa política colonizadora, a ascendência do rei eleito era fato; mais ou menos intensa, mais ou menos duradoura, mas real. E o costume se prolongou pelo

(4) Pereira da Costa, *op. cit.*, p. 215.

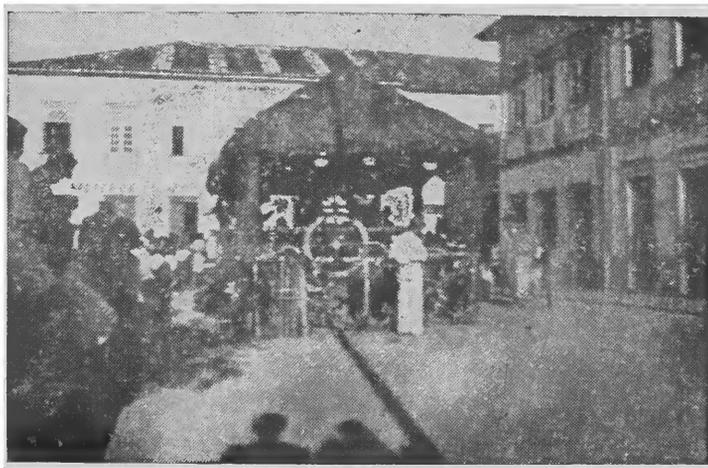
(5) Mello Moraes Filho, *op. cit.*, pp. 367-373.

século XIX a dentro, até meados desse século, diz Pereira da Costa (6).

O bailado dos *Cucumbys*, que Mello Moraes Filho descreve (7) como parte integrante das cerimônias fúnebres por ocasião de falecimento, no Brasil, de filhos de reis africanos, parece querer reproduzir a vida dos príncipes na África. Começa com a refeição de *cucumbe*, que marcava para os *congós* e *munhaabanas* a circuncisão de seus filhos. O préstito, formado para levar à rainha os novos vassallos, é atacado por inimigos, sendo morto o príncipe, ou *mameto*, filho do rei. Ao saber da morte do filho, a rainha chama o feiticeiro, ou *quimboto*, e impõe-lhe sob pena de morte que ressuscite o mameto. Aos passes mágicos do *quimboto* o menino se reanima e o cortêjo celebra estridentemente essa ressurreição, cantando

“Em louvor da pureza
da Virgem Maria,
Ela está no céu,
na terra nos guia”.

Nesse entrecho se vê resumido um conjunto de crenças afro-brasileiras já amalgamadas; o rito da iniciação, o papel do médico-feiticeiro, a importância do príncipe e da rainha, o louvor a Nossa Senhora.



Coreto para o leilão de “prendas”.

O terceiro elemento formador das congadas é a comemoração das proezas da rainha Ginga, a célebre embaixatriz africana junto

(6) Pereira da Costa, *op. cit.*, p. 216.

(7) *Lendas e Tradições Brasileiras*, pp. 155 e seguintes.

ao governador João Correia de Souza, em 1621. Descendente dos ferozes *Jaga*, a princesa Ginga desde menina acompanhava as expedições guerreiras e se distinguia por sua combatividade. E' fácil imaginar seu ódio contra o irmão Gola Bandi, príncipe herdeiro, que para assegurar-se o trono mandou matar o sobrinho, filho de Ginga, seu possível concorrente. Por morte do rei, Ginga tentou em vão uma revolta contra Gola Bandi. E mais tarde, quando Gola Bandi foi vencido pelos portugueses, a princesa aceitou o encargo de embaixatriz de paz junto ao govêrno de João Correia de Souza. Poucas embaixadas terão sido mais impressionantes e melhor sucedidas que a dessa estranha princesa negra: batizada na religião católica como Ana de Souza, chegou a decidir ao batismo o próprio irmão. Mas na primeira oportunidade esqueceu sua cristianização, vingou a morte do filho envenenando Gola Bandi e fêz-se aclamar soberana. Depois de reinar trinta anos "gingamente", combatendo os portugueses e, praticando os costumes africanos, voltou a ser Ana de Souza; morreu cristã, em 1681 (8). Dizem que o nome de Zingas, ou Gingas, dado aos habitantes do reino de Mattemba, vem dessa rainha, também conhecida pelo nome de Zinga (9).

Assim, em sua forma final e completa, as congadas apresentaram todos êstes elementos, distribuídos em duas partes: o cortejo real, que percorria as ruas, dançando e cantando em frente às igrejas e diante das pessoas gradas, ou, segundo outras variantes, se entregando a "evoluções" em local determinado. E a parte pròpriamente figurada, representando a embaixada da rainha Ginga, de mistura com o préstito do *mameto*, ataque de inimigos, intervenção do *quimboto* e ressurreição do príncipe. Em suas formas locais e com o decorrer do tempo, as congadas foram naturalmente perdendo alguns de seus traços e adquirindo outros. Parece, porém, que mais perderam que adquiriram. Nas do Estado de São Paulo, por exemplo, não se encontra a menor alusão à rainha Ginga. E a significação de "embaixada" é completamente outra. Nas congadas de Formosa (ilha de São Sebastião), embaixadas são espécies de alocuções em verso que os "congos do rei" dirigem ao monarca. Há duas ordens de *congos*: os do reis e os do embaixador. Os primeiros gozam de maior prestígio, justamente por essa obrigação de desfilar diante do rei e dizer suas "embaixadas". Um exemplo dessas alocuções:

Queremos saber das noticia
que seran dadas.
Con todos meus prazer
Que direi esta embaixada.

(8) Este ligeiríssimo resumo é baseado em Alfredo de Sarmiento, *op. cit.*, pp. 193-96.

(9) Augusto Wahlen, *op. cit.*

Numa destas manhan de veran
Na praça donde habitamos
Vimos São Benedito
No seu andor passeando.

Parecia que nos mostrava,
Uns dos caminho principal,
Com a religião catolica,
Brilhava no seu olhar.

Êstes versos, reproduzidos duma cópia à máquina, são da autoria do atual *rei do Congo*, de Formosa.

Os personagens clássicos das congadas são: O rei e o príncipe herdeiro, respectivamente chamados D. Henrique Cariongo e Príncipe Sueno, por Mário de Andrade e Gustavo Barroso. para Pereira da Costa Filho o príncipe é o *mameto*. São ainda personagens essenciais: o secretário (secretário de *saula*, na versão de Pereira da Costa); o embaixador de Loanda, ou da rainha Ginga; o feiticeiro. Note-se que na descrição de Luiz Edmundo o feiticeiro é “um caboclo de olhos trágicos, vestido de cacique” — o que indica a mistura com elementos indígenas.

Os comparsas variam. Ora se menciona um general (Mário de Andrade), ora capataz (Pereira da Costa e Luiz Edmundo); ora apenas oficiais do Congo e de Loanda (Gustavo Barroso). Quanto ao desenrolar da representação, as cantigas, a coreografia, a música, existe sempre um sem número de variantes, tudo já bem estudado e descrito por especialistas no assunto (10).

A respeito da distribuição das congadas pelo Brasil, nada se sabe com exatidão; sabe-se apenas que se espalharam pelo país inteiro, havendo descrições referentes ao nordeste, ao Rio de Janeiro, Minas, Goiás, São Paulo. Neste Estado, o mapa da Sociedade de Etnografia e Folclore mostra, para congada, distribuição muito menor que a do batuque. Sua zona mais intensa, no chamado “norte de São Paulo”, sugere que o contágio cultural tenha vindo do Estado do Rio. Aliás, a distribuição no Estado de São Paulo, considerada isoladamente, com sua maior concentração a leste, rareando em tôdas as outras direções, sugere ainda que São Paulo é marginal em relação às congadas. O que não impede que haja algumas tradicionalmente celebradas e célebres, como as de São Sebastião e Atibaia, por exemplo. Numa lista organizada pelo D. E. I. P., figuram, além dessas, as que se realizam em; Socorro, Aparecida do Norte,

(10) Cf., por exemplo: Mário de Andrade — “Os Congos”, *op. cit.*; Gustavo Barroso — *Ao som da viola* (Rio, 1921); Arthur Ramos, *op. cit.*; Luís Edmundo — *O Rio de Janeiro no tempo dos Vice-Reis* (Rio, 1932); Pereira da Costa, *op. cit.*; Renato de Almeida — *História da Música Brasileira* (2a. ed., Rio, 1942); A. Americano do Brasil — *Cancioneiro de Trovas do Brasil Central* (São Paulo, 1925) e tantos outros.

Xiririca, Santo Antônio de Alegria, Piracaia. Com exceção da primeira localidade, nas outras a representação é muito pobre e os “grupos estão desorganizados” (sic). Em Salto Grande, desde 1940 não se vêem congadas; e em Pedregulho o D. E. I. P. está tentando fazê-las reviver (11).

Tive ainda notícia de congada realizada em Sorocaba em 1940, em Taubaté em 1942; e em Rio Prêto, nos últimos tempos, a prefeitura municipal faz constar do programa de festejos, para comemorar o aniversário de fundação da cidade, danças populares e congadas. Com essa finalidade reúne elementos de cidades vizinhas e da Baixa Paulista. Em compensação, há congadas tradicionais que vão desaparecendo, proibidas pela Igreja. As de Mogí das Cruzes, por exemplo, por oposição do vigário. Com elas também desapareceram da cidade as cavalhadas, *folias* do Divino e a cerimônia da “entrada da lenha” (12).

Os Congos, Congados, ou Congadas, têm sido classificados no ciclo de Natal. Em Atibaia de fato se realizam nessa época; mas em São Sebastião a data era 3 de fevereiro, no dia seguinte ao da festa da padroeira, Nossa Senhora da Ajuda. Depois passou a ser no dia 3 de abril e últimamente foi transferida para o mês de maio, sem dia fixo, mas de preferência num sábado. E sempre em festa dedicada a São Benedito. No dizer dos próprios habitantes, “sem desfazer nos outros santos”, é a festa mais bonita da cidade. É também acontecimento muito significativo da religiosidade da população, que nesse dia “paga suas promessas” e agradece os benefícios recebidos. Por isso mesmo, como acentou um dos congos, “não é festa de folia, mas de devoção”. Tanto assim, que há missa especial e os congos comungam vestidos a caráter.

O único cargo hereditário, em São Sebastião, é o do rei, hereditariedade que se prende diretamente à época da escravidão. O rei do Congo Paulino da Silva, falecido em 1935, era filho duma escrava alforriada pela senhora, apiedada por um acidente que a africana sofrera. Seus dois filhos também foram libertos, mas criados na casa da Sinhá. Paulino sucedeu ao sogro, como rei do Congo; e ao morrer, em 1935, foi substituído pelo filho. E agora dizem que as congadas estão em decadência, porque o novo rei não “é tão influído com o pai”. O rei Paulino exerceu grande influência no bairro onde vivia a fazenda do Perequê. E seu prestígio passou para a família, que é a encarregada de hospedar o frade em suas visitas ao bairro e tem sempre parte ativa na organização das festas religiosas, nos ensaios da representação e dos cânticos. Brancos e pretos to-

(11) Estas informações do DEIP nos foram gentilmente transmitidas por Oneyda Alvarenga.

(12) Informações que teve a gentileza de prestar o Sr. Osvaldo Elias.

mam a bênção à mulher e à mãe do “rei”. A ilha inteira participa da festa, reunindo-se habitantes de núcleos diversos e distantes; e embora a ascendência e a direção pertença a pretos, não se pode dizer que seja festa de pretos. Mesmo as famílias descendentes de antigos proprietários de fazendas tomam parte na comemoração e figuram como “festeiros da igreja”, isto é, têm a seu cargo a parte propriamente religiosa e litúrgica da comemoração. De vez em quando, se o entusiasmo pela congada arrefece, algumas mulheres, sobretudo pertencentes ou aliadas à família do rei e dos congos, têm sonhos significativos, aparecendo-lhes São Benedito, magoado com a mutilação dos festejos. Ou então vêm o rei morto, desassoçado com a quebra da tradição, pois antes de morrer pedira que nunca abandonassem a congada.

Outrora os senhores forneciam aos escravos os trajes para a dança. Hoje são os próprios congos que as compram e são as mulheres de suas respectivas famílias que as confeccionam. Mas as famílias abastadas ainda emprestam jóias de ouro para adornar a coroa real e enfeites que os congos ostentam nos chapéus. Cada figurante tem sua espada, provinda da Guarda Nacional e transmitida por herança ou compra. Como instrumentos usam 2 atabaques, de tamanhos diferentes e uma marimba de cabaça. Tudo isto é guardado na casa do rei, juntamente com o estandarte de São Benedito (13).

Em 1941 a congada de São Sebastião foi filmada pelo D. E. I. P., que promoveu também sua ida para Jacareí, a fim de figurar na festa do Divino.

(13) Tôdas as informações referentes à congada em Formosa, ilha de São Sebastião, são devidas à gentileza de Gioconda Mussolini, que as colheu no local.

VI

CONGADA EM VILA SANTA MARIA, MUNICÍPIO DE SÃO PAULO

Do programa da festa comemorativa do 13 de maio de 1944, patrocinada pelo D.E.I.P., constava uma congada, que de fato apareceu pelas 9 horas da noite. Não vinha completa, pois segundo nos informaram o cortejo se compunha de 40 pessoas e apenas vieram 20: o rei, o príncipe, o secretário, o embaixador, 12 *congós* e os tocadores: 2 violas, dois *adufos*, 2 chocalhos. Entre os *congós* havia um general, um capitão, um cabo da guarda, um alferes da



bandeira; mas alguns dos presentes chamavam o general e o capitão de “contra-reis”. Cinco dos figurantes eram crianças, sendo duas meninas: uma fazendo de príncipe e outra de alferes da bandeira. Ambas caboclas claras.

Nenhuma uniformidade no traje, a não ser calças brancas e “chapéu de São Benedito”, batido na frente. O rei trazia túnica vermelha e capa azul com debrum prateado; sôbre o lenço azul que lhe envolvia a cabeça, uma coroa também azul, com fios prateados. O embaixador ostentava manto verde e o secretário, uni-

forme rosa. As roupas provavelmente representavam uniformes de soldados do Congo, mas davam idéia de pijamas, sôbre os quais duas fitas, uma vermelha, outra verde, se cruzavam na frente; cinturão também de fita. As fitas, disseram — representam São Benedito quando andava no Congo (sic).

À frente do cortejo, carregado pelo alferes da bandeira, vem o estandarte de São Benedito, com a imagem do santo destancando-se em fundo branco, cercado duma barra azul. Traz, na barra, os dísticos:

Chegados ao local reservado para sua representação — simples espaço livre, sem nenhuma cêrca ou limite — o rei passa a ocupar o lugar da frente, vindo logo atrás o alferes da bandeira e o príncipe. De cada lado, distribuídos em filas, os congós. Entre as alas, atrás do estandarte, os violeiros; mais atrás, os adufos e chocalhos.

O rei dá ao ouvido do general, ou “contra-rei”, uma ordem que também é cochichada ao capitão. Daí em diante as ordens são dadas pelo apito do rei.

Cantam a primeira cantiga:

Guerra, mais guerra,
que vem do mar,
São Benedito de Portugal
A virge do Rosário
ha de valer
nessa hora que nós combater.

A cantiga se repete indefinidamente, enquanto os congós cruzam seus espadins e simulam combate. O príncipe e o porta-bandeira ficam no mesmo lugar, mas pulando ao compasso da música, executando o que designaram como “puladinho do Congo” ou “picadinho do Congo”. O rei, também sempre no mesmo lugar, executa um passo mais complicado, cruzando e descruzando as pernas, alternando-as, uma para a frente, outra para trás.

Essa primeira cantiga acompanhada de dança dura seguramente uns 10 minutos. Ao apito do rei faz-se uma pausa. Novo cochicho, novo apito, nova cantiga:

Era meia noite,
eu estava durmino,
e sonhava com o Senhor menino;
e levaram êle todo arrastado
na rua da amargura, crucificado.

Sinhora da Aparecida,
 aueê, auá!
tudo dia eu vejo ela.
Ela está no mundo intero,
num faiz farta na capela.



Na escadaria da Igreja de São Luís do Paraitinga, em dia de Festa do Divino, 29-5-1944.

Enquanto esta última quadra é repetida também indefinidamente, as filas de *congós* fazem uma contra-marcha, dão a volta no espaço que ocupam, tendo por centro o estandarte (o príncipe e o porta-bandeira continuam seu “picadinho” interminável) e ocupam novamente as antigas posições; executam então passos variados, cada qual dando impressão de estar seguindo sua própria fantasia. O passo mais comum é dar um quarto de volta para a direita, outro para a esquerda, batendo o pé no chão ao fim desse quarto de volta. Os mais ousados ou entusiasmados entremeiam seus passos com uma ajoelhada.

Os filmadores do D.E.I.P., a seus postos desde a entrada do cortejo, de vez em quando intervêm e mandam parar, a fim de focalizar, concertar alguma lâmpada desarranjada, ou qualquer outra circunstância dessa natureza. Quando a dança recomeça, parece cada vez mais indecisa.

Continuam, agora com outro violeiro dirigindo a cantiga:

Vamos festejá com gosto
o rosário de Maria;
ô senhor São Benedito, ai, ai!
hoje é o nosso dia.

Irmandade de São Benedito,
e de nossa senhora da Conceição!
O nosso bataião,
perparado de fita pra Nosso Senhor.

Repetem a figura de bater com os espadins. E assim continuam, variando a música a cada cantiga. Finalmente o rei “dá a embaixada”. Mas os filmadores do D.E.I.P. acham que está ficando tarde. Ainda querem filmar o batuque e ir-se embora. E ordenam pelo alti-falante: “Senhores da congada, retirem-se, que vamos filmar o batuque!” Ordem que teve de ser repetida, e com ênfase, para ser obedecida. Não é possível imaginar-se fisionomia de maior desconsôlo que a do rei, ao ter sua embaixada interrompida antes de começar. Os *congós* saem vagarosamente, silenciosamente, e somem todos da festa.

Dir-se-á que êste grotesco arremedo de congada não merecia ser descrito. Mas justamente o que tem importância, neste caso, é verificar como apesar da pobreza material, musical e poética do cortejo e das cantigas, há uma tradição que persiste, quando parece que todo o significado das danças e da coroação do rei do Congo já desapareceu. Que resta, na representação aqui descrita, da língua, das crenças, dos costumes africanos que deram origem às congadas? Duas exclamações — auê, auá — o nome de Congo e alguns figurantes. O que perdura mais nitidamente é a aderência à religiosidade católica e ao culto aos patronos dos negros — São Benedito e N .S. do Rosário. E’ verdade que não se assistiu à embaixada. Mas o cortejo já dera idéia do empobrecimento geral do desfile. Não obstante, há todo um grupo que se reúne, ensaia, confecciona roupas, desloca-se de um bairro para outro e enfrenta a objetiva do D.E.I.P., para comemorar uma data, ou melhor, para ter oportunidade de congar! Deve existir, independente da fidelidade às formas exteriores e da consciência dos seus motivos, alguma fôrça bastante intensa para manter êsses costumes. Vem a propósito lembrar aqui a observação de Durkheim, relativa à celebração de cerimônias rituais que se “propõem unicamente despertar certas idéias e certos sentimentos, ligar o presente ao passado, o indivíduo à coletividade” (1). E’ a tradição: “coisa social por excelência”, “celebrada para ficar fiel ao passado, para conservar à coletividade sua fisionomia moral” (2).

*

* *

(1) E. Durkheim — *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, p. 541.
(2) *Ibidem*, p. 530.

E se quisermos interpretar a situação social vista em Vila Santa Maria, através do batuque e da congada ali assistidos, a primeira impressão é a de que não existe ainda, ou que já deixou de existir, entre os habitantes do bairro, solidariedade intensa. A indecisão, a ausência de apoio que os figurantes encontraram para desenrolar seu programa, mostram como lhes falta o sentimento de estarem dirigidos e protegidos por algum poder organizado. Nem a preocupação dos tietenses em fazer que os visitantes ficassem à vontade e ocupassem os primeiros lugares, nem participação geral, como figurantes ou como espectadores interessados. Nada que de longe sequer lembrasse aquela harmonia de interesses que na ilha de São Sebastião congrega a comunidade na festa de São Benedito: de um lado os festeiros da igreja, doutro lado os festeiros da rua, todos cooperando, todos interessados “na festa mais bonita da ilha”, baseada num conjunto de crenças bem diversas. Em Vila Santa Maria, frouxidão de interesse comum. No entanto, os presentes nessa noite eram na quase totalidade pretos; homogeneidade de côr e talvez homogeneidade de “cultura”, pois muitas daquelas pessoas declararam terem sido habitantes de comunidades rurais em Campinas, Amparo, Atibaia, Tietê, antes de residirem em São Paulo. Eram, porém, demasiadamente novos nesse ambiente e ainda lhes faltavam relações intensas e contínuas. Por outras palavras: faltava-lhes tradição.

VII

MOÇAMBIQUE

Vinha de longe, das tradições lusitanas, o costume de agregarem-se celebrações profanas às cerimônias católicas, especialmente por ocasião das procissões. Durante toda a época setecentista, quando em São Paulo as festas religiosas constituíam a única modalidade de vida social, pelo menos para as mulheres, às procissões se juntavam “grandes bandos mascarados, músicos e bailarinos que com as posturas lúbricas perturbavam inteiramente a ordem da santa cerimônia” (1). Em Minas Gerais, no século XVIII, as aparatosas procissões descritas no *Triunfo Eucarístico* — folheto que Simão Fererira Machado editou em Lisboa, em 1734, e que Gastão Penalva transcreve em *O Aleijadinho de Vila Rica* (2), — mostram como nesse período, à exibição do esplendor e do luxo religioso, se associavam comemorações absolutamente profanas. Do cortejo em que figuravam os mais venerados símbolos cristãos, participavam também figuras mitológicas, “Deuses da cega gentilidade, rodeados de uma turba de alemães e castelhanos, caiapós e negros congós”, contorcendo-se nos “esgares e piruetas de uma coreografia selvática e extravagantíssima com pretensões à reprodução das valsas, fandangos, batuques, caxambús e outras danças características de tais nações” (3).

Assim se tornou costumeiro acompanharem as procissões bandos de negros, que se organizavam sob o nome de suas respectivas nações, envergando trajes próprios, cantando cantigas por êles inventadas e ensaiadas, dançando numa coreografia que talvez relembresse danças africanas, mas que surgia da mistura de representações dramáticas de origem diversa. Assim, *congós* e *moçambiques* figuraram nas procissões e mais tarde, quando as autoridades eclesiásticas os exilaram dos cortejos religiosos, passaram a exhibir-se à parte, mas aproveitando as festas da Igreja, quando havia folga para todos. Hoje, mesmo este costume vai desaparecendo; a Igreja não se contenta em proibir que *moçambiques* e *congós* acompanhem as procissões, mas em muitos lugares proíbem sua realização

(1) Affonso de E. Taunay — *Sob El-Rey Nosso Senhor* (São Paulo, 1923, p. 343).

(2) Páginas 126-151.

(3) A. E. Taunay, *op. cit.*, p. 344.

nos mesmos dias das festas religiosas e pregam insistentemente contra o costume, em qualquer época. E' o que acontece, por exemplo, com as congadas em Mogí Mirim e com o samba rural em Pirapóra (4).

Moçambique não é auto, nem representação dramática, mas bailado, ou antes, desfile com cantigas e algumas danças. Conhecem-no em São Paulo, Minas e no Brasil central em geral (5) mas parece que sua terra de eleição foi a província mineira, a Vila Rica do século XVIII, onde no auge da exploração das minas e de riqueza o célebre rei do Congo, Chico Rei, fôra parar (6). Os escravos empregados na mineração levaram consigo o *moçambique*, dançado ao som de pandeiros e adufos e tendo como figuras coreográficas principais o *batuquinho*, o *banzé de cuia*, o *jacundê* (7).

Em Minas, conta João Dornas Filho que em épocas variáveis conforme o lugar, ainda se realizam reisados ou congadas, com reis negros perpétuos, hereditários, por ocasião das festas em honra de N. S. do Rosário. Em Itaúna se começa por uma ladainha, seguindo-se o desfile, indo os reis sob o pálio e com guarda de honra. Depois vem a dança, executada por dois "ternos" (8), isto é, bandos: os *congós*, de "status" social mais elevado, contando pretos de prestígio, mulatos e quase brancos; e os *moçambiques*, de "status" plebeu, constituindo a parte menos classificada do cortejo, desprovida de organização militar. Trazem calção branco com galões, saiote branco enfeitado de fitas, capacete com espelho e vêm descalços. "Dançam embolados num só grupo e sua dança é mais bárbara do que a dos *congós*. Pulam, agacham-se, rebolam, sacodem-se em trismos endemoniados e cantam quase sempre em dialeto" (9).

Muito diferente, portanto, da coreografia variada que descreve Americano do Brazil, e mesmo das referências de Mário de Andrade, para quem "em certos *moçambiques* regionais... em Santa Isabel e outro nas proximidades de São Luís do Paraitinga a influência da quadrilha burguesa parece muito possível" (10). São evoluções diversas, cada uma delas precedida dum canto preparatório, sem dança nem instrumento, sempre de caráter e texto religioso (11).

(4) Cf. Mário Wagner — "A Festa de Bom Jesus de Pirapora", em *Rev. do Arq. Municipal*, vol. XLI, p. 30.

(5) Cf., por exemplo: Renato de Almeida, *op. cit.*; Mário de Andrade, "O Samba rural paulista", em *Rev. do Arq. Municipal*, vol. XLI; A. Americano do Brazil — *Cancioneiro de Trovas do Brasil Central* (São Paulo, 1925).

(6) Gastão Penalva, *O Aleijadinho de Vila Rica* (Rio, 1933), p. 426.

(7) A. Americano do Brazil, *op. cit.*, p. 268.

(8) Sobre a significação de *terno* e *rancho*, como grupos de dançarinos, vide, entre outros: Manoel Querino — *Costumes africanos no Brasil* (Rio, 1938), p. 250 e seguintes; Renato de Almeida, *op. cit.*, p. 237 e seguintes.

(9) João Dornas Filho — *A influência social do Negro Brasileiro* (Coleção Caderno Azul), 1943, p. 18 e seguintes.

(10) "Samba rural paulista", p. 64, em nota de rodapé.

(11) *Ibidem*, p. 56.

Em Muzambinho Estado de Minas Gerais em fins de século passado e princípios dêste os “ranchos” de moçambiques eram acompanhamento tradicional das congadas (12). E no Estado de São Paulo ainda se assiste a moçambiques isolados como uma espécie de passeata figurada. Mário de Andrade refere um que viu em 1933 em Santa Isabel; outro filmado pela Discoteca Municipal, em Mogí das Cruzes, em 1936 (13). Para a festa de São José, a realizar-se em 19 de março de 1945, está em preparo um moçambique em Cunha (14).

(12) Conforme teve a gentileza de informar Oneyda Alvarenga, diretora da Discoteca Municipal.

(13) Mário de Andrade, *art. cit.*, p. 56.

(14) Informação do Prof. Emílio Willems, que esteve recentemente estudando essa comunidade.

VIII

MOÇAMBIQUE EM SÃO LUÍS DO PARAITINGA

Havia 18 anos que a festa do Divino, proibida pelo bispo de Taubaté, não se realizava na cidade de São Luís do Paraitinga — situada a meio caminho entre Taubaté e Ubatuba e guardando ainda, em sua arquitetura, fisionomia bem colonial. Em 1943 o bispo novo restaurou a permissão e o município todo celebrou com muita pompa e animação os festejos de que fôra privado durante tanto tempo. Os de 1944 já não tiveram o mesmo esplendor. Diziam uns que o festeiro de 1943 tinha sido o prefeito e ninguém podia mesmo competir com êle; diziam outros que era crise. Um dos aspectos da comemoração do Divino é o fornecimento de comida e bebida a todos quantos procurarem a casa do festeiro. Para prover a êsse fornecimento a “folha” do Divino percorre as fazendas, os distritos vizinhos, arrecadando promessas de contribuições que são cumpridas nos dias da festa. Nesse ano faltava muita coisa um São Luís. O próprio leite, tirado ali nas fazendas e chácaras, era arrecadado e transportado nos carros-depósitos de Taubaté, enquanto os paraitinguenses sofriam verdadeiro suplício de Tântalo por não poder comprá-lo. Nem feijão tinham dado naquele ano para a “folia”, queixava-se a festeira.

Embora geral o comentário de que a animação do ano anterior fôra muito maior, tinha-se impressão de que tôda gente do sítio viera para a cidade. A “casa da festa”, alugada especialmente para êsse fim, ficava aberta noite e dia, gente entrando, gente saindo, visitando o “Império do Divino” armado na sala principal da casa, indo depois almoçar, jantar, tomar café e até dormir nas outras dependências. Muitos ficavam no quintal, à espera de sua vez, ao passo que os mais endinheirados escolhiam e compravam, nos cercados cheinhos de aves, leitões, cabritos, as peças que mais lhes apeteciam. À noite, gente rodeando o cortejo do leilão e as barraquinhas de quitutes. Gente dormindo nos degraus da escadaria da igreja; no chão das salas na casa da festa; em esteiras sôbre as calçadas, na rua.

Do programa, que abrangia um tríduo, constava, diàriamente: alvorada; “folia” (1) para levar almoço e jantar aos presos; reza, seguida de “alvorada”; leilão. A tôdas as horas, visita ao Império. Em São Luís, pelo menos nessa ocasião, chama-se de “alvorada” não só o desfile feito de madrugada, com o estandarte do Divino e acompanhado por banda de música, como o desfile da tarde ou da noite.

Prômetiam também várias comemorações populares, como cavalhadas, dança das fitas, *moçambique* e *jongo*. Mas o observador deseioso de estudar cada um dêsses traços via-se desnortado pela absoluta falta de preocupação com horários. Depois de esperar várias horas sem que nada aparecesse, surgia uma porção de execuções ao mesmo tempo. Foi assim que mais ou menos pelas 5 e meia da tarde de sábado, 27 de maio de 1944, surgiu súbitamente nas ruas de São Luís, quando ainda se ouvia o falsete da “folia” que levava jantar aos presos, a “Companhia de Moçambique da Colônia da Cachoeira”, trazendo à frente um estandarte vermelho, com a imagem de São Benedito. Compunha-se de 14 homens: 11 brancos, 2 pretos e 1 mulato. Todos descalços. Nenhuma uniformidade no vestuário, a não ser o fato de serem as camisas de côr. Mas cores variadas. Traziam fitas, também de várias cores, a tiracolo. Cada figurante empunhava um bastão. Um dêles tinha ao tornozelo uma faixa de couro com guizos. Como instrumentos, um *guaiá* e um pandeiro. A companhia tinha por capitão o prêto Alcides Pereira da Costa, que dirigia com seu apito tôdas as evoluções. Acompanhava-o uma espécie de “príncipe”, branco, tendo nas mãos longa bengala, à guisa de cetro, e nos ombros um manto, ou melhor, uma capa curta. Parecia exercer apenas ação de presença, pois não tomou parte ativa em nenhuma fase do desfile. Soube-se depois que era funcionário do cartório local.

Os *moçambiques* foram primeiro ao *Império do Divino*. O capitão cantou, em frente ao altar:

Oi! meus irmão,
pois cheguemo nesta hora,
aqui cum Deus nosso Senhor,
junto c’o a Virge Maria,
Nossa Senhora é nosso guia,
a padroeira do Brasil.

(1) *Folia* é o nome da procissão que durante o ano angaria donativos para a festa do Divino e, durante a festa própria dita, toma parte em tôdas as cerimônias públicas. E’ sempre acompanhada pelo estandarte do Divino e tem como “foliões essenciais e cantores: um mestre, um contra-mestre, um contralto, um tiple. Como instrumentos: violino, viola, triângulo e tamborim.

Oi! meus irmão,
nois chegemos nesta hora,
oi! meus irmão,
nosso rei São Benedito
oi! meus irmão,
é da nossa companhia,
oi! meus irmão,

Meu rei São Benedito
ajudai com sua vida,
dá licença seu festeiro
descansá a companhia.

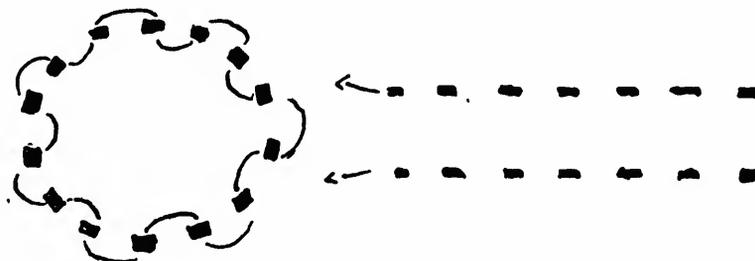
Os dois últimos versos de cada estrofe eram repetidos por todos.

O capitão apita, os *moçambiques* debandam e vão, um por um, beijar a fita do Divino, ajoelhar-se diante do altar e fazer sua oração. Demoram-se uns cinco minutos e foram de novo, ao apito do capitão, que canta:

Oi! meus irmão,
nois chegemo nesta hora,
oi! meus irmão.

Canta o galo e bate a aza
quando nasceu o Sarvadô.
Vamos todos adorá
a corôa do Imperadô.
A companhia vai-s'imbora,
dá licença, meu sinhô.

Saem para a rua. Chegam à via principal, formados dois a dois em filas. Depois de um apito e de nova cantiga, sempre primeiro cantada em solo pelo capitão e depois acompanhada pelos outros, as filas afastam-se formam roda e, seguindo o compasso marcado pelo guaiá e pelo pandeiro, cada figurante dá um quarto de volta, à direita ou à esquerda, conforme sua posição na roda, e bate com o bastão no bastão do parceiro. Depois dá um quarto de volta para o lado oposto, repetindo o toque de bastão. E assim continuam, girando ao mesmo tempo na roda, até que o primeiro par volte ao lugar primitivo. Talvez o gráfico seguinte dê idéia desta evolução:



Novo apito, nova quadrinha cantada pelo capitão, sempre precedida do

Oi! meus irmão,
nois chegemo nesta hora,
oi! meus irmão.

Formam duas fileiras, em “vis-à-vis”. Meio passo à direita, meio passo à esquerda, toque de bastão com o par “vis-à-vis”, e trocam de lugar, cruzando-se; repetem a mesma figura, volta cada um a seu lugar e fazem alto, ao apito dirigente.

A quadrinha seguinte provocou muito comentário dos assistentes:

Meu São Benedito,
sua manga cheira
cheira cravos e rosa
e flor de laranjeira.

Não era a primeira vez que ouviam, mas sempre impressionava mal, tanto mais, segundo nos disse uma das pessoas influentes do lugar, que a forma primitiva era: “seu sobaco chera” e não “sua manga cheira”. Achavam-na irreverente. Talvez, no entanto, fôsse apenas uma compensação dos devotos de São Benedito, pois embora prêto, na sua qualidade de santo deveria ficar livre do tão falado cheiro de negro. Não fôsse o fato de serem êsses *moçambiques* brancos na maior parte, pensar-se-ia numa compensação inconsciente de um complexo negro...

Mas tôda esta série de reflexões fica complicada pelo fato de encontrar-se essa mesma quadrinha citada por João Dornas Filho (2), na descrição dum “reisado” em Itaúna. É o “terno” dos *congós* que cantam:

Senhora do Rosário
vossa casa cheira,
cheira a cravos e rosas
e flor de laranjeira.

Deve ser esta provávelmente, a forma primitiva, porque é muito mais natural que uma casa — e não manga, ou sovaco — cheire a cravos e rosas e flor de laranjeira. Em todo caso a substituição continua sugerindo o mesmo fenômeno compensatório. Por que justamente *manga*, em vez de casa?

Outra quadrinha, precedida de invocação:

(2) *A Influência social do negro brasileiro*, p. 21.

Meu São Benedito
mandô me falá
que as onda do má
nois precisa passá.

Aqui formam novamente pares em filas; os componentes de cada par seguram seus bastões pela ponta. O primeiro par, formado pelo capitão e outro figurante, volta-se para os outros; cada um toma seu bastão, bate no bastão do par que está enfrentando; o da direita passa para a esquerda e ambos batem de novo no bastão do par frente; destrocam; depois o segundo par levanta o bastão e o primeiro passa por debaixo d'ele. E vai repetindo o mesmo de par em par, até chegar ao fim, onde para. O par número 2 repete a figura, depois o número 3, e assim por diante, até que todos os pares tenham se executado. E os movimentos do bastão que se levanta para dar passagem ao par ativo, abaixando-se depois, repetidamente, dá idéia das "ondas do mar". Infelizmente já era de tardinha, não se podia fotografar nem seguir muito bem a coreografia; e tão súbitamente quanto tinham aparecido, os *moçambiques* desapareceram.

Mas sua aparição não fôra tão rápida que não desse para verificar que Mário de Andrade estava certo quando ao ver *moçambique* se lembrava de quadrilha. No curto desenrolar da coreografia presenciada, nenhum dos passos e das piruetas tão comuns nas danças afro-brasileiras, nenhum dêesses jeitos de corpo, moles, requebrados, que aparecem "sensuais" aos olhos dos observadores. Também neste caso, como em outros observados por Mário de Andrade, *moçambique* já não é dança de pretos; não se pode dizer que fôsse de brancos, ou de caipiras, porque a presença de dois pretos e um mulato e o fato de ser prêto o capitão, falam em contrário. O que se pode dizer é que êsse *moçambique* não trazia nenhum sinal de linha de côr, mas talvez de linha social; isto é, era antes dança própria de um grupo portador de certo "status" social, que de certo grupo racial.

No *moçambique* de Minas, conforme descrição de João Dornas Filho, não existe qualquer organização militar. Neste, porém, havia e muito definida. No dia seguinte, na casa da festa, o capitão Alcides contava que sua companhia se compunha de: "reis", capitão ou mestre, capitão-mirim ou contra-mestre, capitão de linha ou diretor, gerente-capitão ou fiscal. Mas êle acha feia a coroa de rei e por isso não sai rei coroadado no *moçambique* que dirige. Aliás, não era sua companhia completa que tinha vindo, e por isso as cores das camisas eram diferentes. Desde criança Alcides usava camisa côr de rosa, côr que tinha adotado para a companhia de Cachoeira. Era muito difícil sair com todos os companheiros

porque era preciso tirar licença com o delegado. Por isso sempre preferiam que a companhia fôsse composta de irmãos de verdade; assim combinavam melhor. É o mestre quem inventa as “toadas” e ensina aos outros. Gostam de inventar na hora, mas os outros costumam a aprender. É preciso que o contra-mestre seja bom, aprenda depressa e “puxe” a toada para os companheiros poderem acompanhar. Toada para Alcides não significava música, melodia, mas sim os versos, as palavras.

Há várias companhias de moçambique em São Luís, quase tôdas nos distritos: Cachoeira, Cachoeirinha, Pitangueiras, Três Pontes. A da Fábrica “morreu”. Parece que cada companhia tem suas cantigas, mas que umas se apoderam das cantigas das outras. Nesse dia, por exemplo, enquanto Alcides dava suas informações, Luís Gonzaga Neves das Chagas, que servira de contra-mestre, mas pertencia a outro moçambique, reclamou que a quadrinha das “ondas do mar” lhe pertencia. Como eu mostrasse interêsse em conhecer outras “toadas”, o contra-mestre entregou-me no dia seguinte um papel, que vai reproduzido a final, no apêndice, respeitando-se integralmente a ortografia com que foi apresentado. E nesse papel está escrito, em certo ponto: “esta palte é da congada, que nos vamos dança primeiro”. Quer dizer que para êles congada se mistura com *moçambique*, não só quanto aos versos, mas também quanto às danças e os componentes. Então se explica o fato de Alcides falar em “reis” que não apareceu; e explica-se também a presença da espécie de príncipe. O próprio príncipe, talvez um tanto constrangido e sentindo necessidade de racionalizar sua participação, confessava que resolvera acompanhar os *moçambiques* apenas para “influí-los”. Quer dizer que existe necessidade de estimulá-los. Aliás, é voz geral na cidade, entre os letrados do lugar — professor, farmacêutico, juiz de paz — que tôdas essas tradições estão em decadência, a começar pela própria festa do Divino.

IX

JONGO

“Batuque é dança de negro, veio da África”, dizia o carreirista Paulo; “só que na África êle chamava jongo”. Se Paulo está fazendo confusão, tem boa companhia, pois o que aconteceu com o batuque aconteceu com o jongo, no caso de terminologia e descrição. Para Renato de Almeida, “jongo é uma variedade de samba, conhecida em vários Estados do Brasil, sobretudo em São Paulo,



Tereza — a “rainha” do Gongo — à porta do seu paço.

Minas e Estado do Rio. No centro da roda exibem-se os dançarinos, individualmente, numa coreografia complicada de passos, contorsões violentas e sapateado, no que revelam grande agilidade” (1). O depoimento do africano Isidoro, morador de Parnaíba, colhido por

(1) *Hsitória da Música Brasileira*, op. cit., p. 164.

Luís Saia e citado por Mário de Andrade (2), diz que “samba e jongo se distinguiam por haver neste a umbigada, ao passo que no samba a rasteira. . .”. O próprio Mário de Andrade fala em jongo-batuque e diz ter percebido no jongo de S. Luís do Paraitinga “uma deformação já muito vaga, muito simbólica da umbigada” (3). Semelhança de coreografia, portanto, além da aproximação dos nomes.

Totalmente diversa é a descrição de Luciano Gallet (4), para quem o jongo era a dança predileta dos pretos — dança de roda onde cantor e dançarino se alteram. O cantor pula para o meio da roda, de chocalho na mão, canta seu verso e sapateia, enquanto o côro lhe responde, saindo depois a fazer parte do círculo. Da roda sai um dançarino, homem ou mulher, que dança e sapateia ao som dos tambores, do chocalho, da puita (que não é indispensável) e do canto que é sempre o mesmo, repetido pela roda inteira. Às vezes o dançarino provoca outro da roda, “travando-se então verdadeiros duelos de dança e sapateio”. Diz ainda Gallet que no jongo a letra do canto não tem importância. Ora, no jongo assistido em São Luís do Paraitinga deu-se justamente o contrário, isto é, a coreografia foi quase nula, ao passo que todo o interesse se concentrou no canto e sobretudo na *letra*.

Em Minas, em meados do século XIX, nos subúrbios da cidade (Campanha) ou na roça, “o negro dançava sempre e sua dança era sempre o jongo” — dança em que ninguém fica parado, todos a cantar e a sapatear em círculo, “enquanto no centro há sempre um dançador que faz mil momices e requebrados até que vai tirar outro ou outra para vir para o centro repetir a mesma coisa; e isto, por assim dizer, sem cessar; e muitas vezes durante um dia e uma noite inteira. Para esta dança êles quase não se servem de outro instrumento musical, além do caxambú de que em algumas partes a dança tomou o nome; e que é uma espécie de barril afunilado que tem a boca coberta com um couro onde êles batem com as mãos” (5).

Com ou sem umbigada, portanto, as variedades de jongo descritas se aparentam bastante às variedades de batuque: dança em roda, com piruetas individuais, ou de pares, ou coletivas; dança ao som de canto e de instrumentos de percussão.

O instrumental varia quase que só em tamanho e ligeiramente na forma. Ao passo que os *atabaques* e *quenjengues* do batuque medem, respectivamente, cêrca de 1m, 30 e 1m, 15 de comprimento, o maior dos caxambús do jongo mede apenas um metro. O ata-

(2) “O samba rural paulista”, p. 63, em nota (4) de rodapé.

(3) *Ibidem*.

(4) *Estudos de Folclore* (Rio de Janeiro, 1934), p. 74.

(5) Francisco de Paula Ferreria de Rezende — *Minhas Recordações*, pp. 186-187.

baque é cilíndrico, o quenjengue tem uma parte cilíndrica e uma espécie de cabo otogonal, ao passo que os *caxambús* são afunilados, geralmente feitos de barrilotes. Na descrição de Gallet os tambores são postos no chão; mas no jongo assistido em São Luís do Paraitinga os tocadores traziam-nos presos à cintura, por uma cinta de couro. O terceiro instrumento é o chocalho ou guaiá.

Em tôda a região do vale do Paraitinga o jongo é tradição muito apreciada, constituindo geralmente o remate obrigatório dos *mutirões*, quando os vizinhos se reúnem na prestação recíproca de serviços, como por exemplo a fase final da construção duma casa. Existem mesmo bairros onde os moradores vivem isolados e retraídos, só saindo para uma dessas “funções” (6).

(6) Carlos Borbes Schmidt — *Aspectos da vida agrícola no Vale do Paraitinga* — separata da Revista de Sociologia (São Paulo, 1943), p. 46.

X

JONGO EM SÃO LUÍS DO PARAITINGA

As festas do Divino realizadas em São Luís do Paraitinga em maio de 1944 incluíam em seu programa uma noite de jongo para o que haviam feito erguer uma fogueira, em terreno desocupado, no fim duma das ruas da cidade. Ninguém soube explicar como essa fogueira amanheceu inteiramente queimada, no sábado, véspera da festa. Foi um maio frio, aquele; e talvez alguém tivesse desejado antecipar as doçuras do brazeiro.

O jongo se realizou domingo, 28 de maio. Durante o dia muito se falou na dança e a preta Tereza, que se dava o nome de rainha do jongo, contou como no ano anterior até o delegado tinha “dado o ponto” na dança e tinha gostado tanto da rainha que a presenteara com um vestido de sêda branca.

Eram mais ou menos 8 horas da noite quando da casa da festa saíram para o local do jongo portadores levando tachos, pó de café, açúcar, pinga, enfim, os apetrechos para o café e o quentão de praxe. Acendeu-se fogo num quintal fronteiro ao terreno reservado à dança. Numa espécie de varanda, que abria sôbre êsse quintal, se reuniram os dirigentes e muitos dos que pretendiam “folgar”. Ali ficaram de prosa, à espera de que viesse ordem para abrir o jongo. A ordem veio tarde, pelas 11 horas, pois o vigário não queria que se queimassem fogos, nem se começasse outro divertimento antes de serem arrematadas tôdas as prendas do leilão; não queria que o povo fôsse desviado das vendas em benefício da igreja”. Enquanto isso, a gente ficou ali “quentando fogo” e contando casos. O capataz do jongo era o prêto João Antônio Pereira de Castro e morava na roça. Contou uma porção de casos, inclusive a história de um jongo entre gente da roça e gente da cidade; os da cidade “fechavam” muito o jongo, não davam licença para os da roça entrarem. No dia seguinte, o “galo” (jongueiro importante, rival temido) da cidade amanheceu morto, com uma facada. . .

“Fechar o jongo” quer dizer reunir-se o grupo em roda dos instrumentos, não dando espaço para que um cantor de fora possa tocar caxambú. Quando alguém quer entrar na competição tem de bater no caxambú, um toque que é ao mesmo tempo pedido de licença e aviso de que devem dar-lhe lugar. O tema lançado para iniciar

o canto é chamado “ponto”; o assunto constitui a “laçada”. Ponto e *laçada* são os correspondentes dos *fundamentos* no batuque.

“Desatar a laçada” é conseguir responder ao ponto dado e responder de maneira satisfatória. Às vezes o simbolismo do ponto é tão sutil que se torna difícil desatá-lo. E o capataz contou a história dum a laçada apresentada por êle e que ninguém sabia:

“O caxambú grande chama-se *marafona*; o pequeno, *candongá*; e o guaiá, *mexerico*. O ponto é êste: Mexerico levanta o enrêdo; levanta a candonga, candonga levanta a marafona. A laçada é está: Um pai tinha três crianças. Cresceram sem batizar. A mãe falou: *Marafona*, você vai fazer aranzé. Em tôda parte você leva *candongá*, *candongá* leva mexerico. Seu pai vai chegar, vai te dar uma surra. O pai chegou e disse: Eu vou surrar candonga. Marafona faz barulho, mexerico faz enrêdo e candonga leva surra. Êste é um jongo de “grumento” (argumento?):

Galo tem que desatá,
galo tem que dizê,
candongá tem que apanhá,
pra dá gosto pra tudo”.

E João Antônio continua a “desdobrar”, explicando que essa enleada, ou laçada, simboliza o próprio jongo: Um canta, batendo na marafona (caxambú maior); outro responde surrando candonga (caxambú menor); outro sacode o *mexerico* (guaiá), para levantar o “furundungo”. E como alguém perguntasse se o furundungo era provocador pelas coisas que o mexerico falava, o capataz respondeu: “Mexerico num fala, cochicha; si falasse num levantava enrêdo”. Explicação riquíssima de sugestões sôbre o contrôle social exercido pelo mexerico nas comunidades onde todos se conhecem, se observam, se comentam... E refletindo mais demoradamente sôbre esta laçada, vemos dois aspectos de usos e costumes: De um lado, o processo social do mexerico. *Marafona* é palavra bem portuguesa e significa mulher ruim. Mas *candongá* é africana, do quimbundo ka-ndonga, (6) ou ca-ndengue; significa criança pequena e passou a ter sentido carinhoso — “minhas candongas”... (7). Assim, marafona indo a tôda parte e levando *candongá*, provocando ambas mexerico e furundungo, dá bem a imagem da menina que nas nossas comunidades de “folk” acompanha a mãe a tôda parte, às festas e reuniões, se intromete na vida de tôda gente e provoca comentários de tôda espécie. Por outro lado, dizendo que essa laçada é o próprio jongo, o capataz indi-

(6) Jacques Raymundo — *O negro brasileiro e outros escritos* (Rio, 1936), p. 173.

(7) João Ribeiro — *O elemento negro* (póstumo, Rio, 1939), p. 226, em comentários de Joaquim Ribeiro.

cava que a competição entre jongueiros é meio de expressar comentários a respeito da vida na comunidade.

Eis afinal a fogueira acesa, os tocadores com seus caxambús à cinta, o guaiá empunhado por outro jongueiro. Este guaiá é feito duma lata de sardinhas, recoberta de um trançado de vime, com alça; no trançado de vime está amarrada uma fitinha vermelha, que no dizer de alguns jongueiros significa jongo de guerra; isto é, de competição.

Um primeiro “ponto”:

Eu num vô cantá o jongo,
proque o jongo não é de cantá,
ô irmão.
Devagá com o andô,
que o santo não é de barro, irmão!
que o santo não é de barro, irmão!

O último verso é repetido indefinidamente, até que a um toque mais forte o cantor repete tôda sua cantiga. Enquanto essa cantiga vai sendo repetida, os dançarinos, que formaram roda, mas logo se aglomeram num bôlo, desenvolvem uma dança muito simples, num passo único, de três tempos: tan-tan-tan, tan-tan-tan. Pé direito para a direita, pé esquerdo vai atrás, pé direito bate forte; pé esquerdo para a esquerda, pé direito vai atrás, pé esquerdo bate forte; pé direito para a direita, etc. Um ou outro de vez em quando gira sôbre si mesmo, sempre nesse compâso; havia pouquíssimas mulheres e uma ou outra umbigada, apenas ensaiada, era entre um homem e uma mulher, não no centro da roda, mas um ao lado do outro. E foi assim a noite tôda. Até três horas da madrugada, num frio cortante de noite límpida, a mesma dança, o mesmo soar de caxambús, mais acelerado, mais forte, mas sempre no mesmo ritmo. O que variava era a letra das cantigas. Alguns exemplos:

Ô parente,
você é pirimo meu,
você nasceu de onte,
você é pirimo meu.
Onde é que nois vai morá
se a nossa casa caiu.

E o côro:

Onde é que nois vai morá
se a nossa casa caiu.

Ô pirimo irmão
e parente João Antonio,
se a nossa casa caiu
nois vai tenteá ansim.
Nois vai morá no cruzero, oi!
lalá, lalalá, lalá!

Côro:

Nois vai morá no cruzero, oi!
lalá, lalalá, lalá!

Hoje, hoje faiz um mês
mais eu aqui vô contá,
hoje já faiz um mês.
que eu vi marafona chorá.
O meu coração doeu,
eu lembro do meu pirimo João
vendo a marafona chorá.

Ôi! eu vô passá qui, oi!
eu sô cunvidado seu.
No meio do caminho,
quem achá um lençó é meu.
No meio tem meu retrato,
no meio o retrato seu.

Ôi! o meu retrato, oi!
lá em casa foi retratista.
Foi pra mostrá o meu retrato,
pra meus irmão, oi!
pra num sumí da minha vista.

Ô lalá, lalalá,
pra num sumí da minha vista.
A tropa tá no palanque, oi!
percisa vê mio pra miá,
si não tivé mio pra miá, oi!
a tropa num pode trabaiá.
Lalalá, lalá, lalá, oi!
lalalá, lalá, lalá.

Ôi! na tropa tem cuzinhero, oi!
e tem arriadôr que pode arriá.
Mais eu perciso medí a tropa,
pra mim podê enchê o emborná.
Laalá, lalá, lalá, oi!
lalalá, lalá, lalá.

O meu macho puladêro, oi!
vai pizano devagá,
si você dá mio, irmão,
vai trazê no emborná.
Lalalá, lalá, lalá, oi!
vai trazê no emborná.

Nenhuma regra, como se vê. Nenhuma uniformidade, nem na forma poética, nem na forma melódica. Nem se quer há preocupação de rima, que aparece muito raramente. Como observou Mário de Andrade ao tratar do samba rural paulista, não parece que se trate de versos musicados. Mas também não é o caso de en-

cher a melodia com palavras. Parece antes que palavras e música vão sendo ageitadas na hora, ambas improvisadas. Aliás a música é uma espécie de cantochão, arrastado, esticando-se às vezes quando o “verso” começa por uma invocação como “primo, irmão”! Nos dois últimos versos e no câoro o ritmo se acelera e se torna mais igual.

Nada, também, se pôde observar de semelhante à consulta coletiva que Mário de Andrade viu no samba de Pirapora e no jongo observado nos arredores de São Luís do Paraitinga. O que se passava era uma espécie de ensaio, de hesitação. O solista começava hesitante, na música e nas palavras. Às vezes, ao repetir uma cantiga, fazia substituições. Só quando o câoro percebia que êle estava seguro é que o acompanhava. Mas a êste mecanismo não se pode chamar de consulta coletiva, a não ser que consulta tenha aqui o sentido de aprovação.

Pelas três horas da madrugada o jongo foi interrompido com a chegada dum grupo da cidade. Os jongueiros que estavam em função, isto é os cantores, sendo um dêles capataz, eram da roça. Entraram no jongo os da cidade, que já vinham bem tocados de pinga ou quentão, e “fecharam” os caxambús. As danças se interromperam e houve uma parada geral, durante algum tempo. No quintal do café e do quentão, onde quem quisesse podia ir servir-se, sem nenhum distribuidor oficial, a conversa continuava animada. Sentados, encostados à parede, uns cochilando, outros simplesmente escutando, muitos pareciam achar certo aconchego em estar em companhia, à roda dum bom fogo, com café e quentão. Comentava-se a chegada dos jongueiros citadinos. E o filho do capataz salientava a diferença entre o jongo da cidade, jongo de guerra, e o da roça, onde a gente “só deseja adverti”.

Mas as coisas dum lado se acalmaram, doutro lado se esquentaram. Isto é, não houve briga e o jongo recomeçou, retomou seu ritmo e só parou às 7 horas da manhã, quando os caminhões que iam levar de volta para a roça a gente que viera dos sítios deram o sinal de partida. E o canto que fechou o jongo foi o seguinte:

Nossa mesa hoje cedo
tinha peixe e tinha arroz,
seu dotô vai pra São Paulo, oi!
vai contá como é que foi.

“seu dotô” era o pro. A. Müller, da Escola Livre de Sociologia e Política.

Neste jongo de São Luís do Paraitinga, como no batuque de Tietê, a predominância do canto sôbre a dança se evidenciou muito nitidamente. E em particular a predominância do “desafio” como

elemento de prestígio social, como marcando a vitória de um grupo sobre outro. Em Tietê, houvera rivalidade entre o carreirista da capital e o do interior; em São Luís, havia rivalidade entre gente da cidade e gente do campo. Parece que Paulo tinha razão, ao alegar que “dança quarqué um dança, mas cantá quarqué um num canta”.

O que chama a atenção, no jongo acima descrito, paupérrimo se o consideramos do ponto de vista de conteúdo coreográfico, musical e poético, mas rico em sugestões se analisarmos a “situação social” de que fêz parte, é um traço também observado no moçambique assistido na véspera: as repetidas referências a relação de “irmãos”, de “primo”, de “parente”. Numa das cantigas, que não foi reproduzida por não se ter conseguido grafá-la tôda, falava mesmo o solista que

Você vai pro ceu cumigo,
proque num pude te deixá,
eu sô cumpanhero de jongo,
vamo no ceu cumigo”.

Versos que falam dum companheirismo, duma solidariedade, a se prolongarem numa outra vida e se transportarem para um outro mundo.

No caso do *moçambique*, o capitão falara da vantagem de serem irmãos de verdade os membros da companhia, para combinarem melhor. Não estará aí indicada a existência dum laço social intenso, a ponto de ser considerado laço de parentesco? Parentesco social, se quiserem, e por isso mesmo muito significativo.

Outra circunstância que distingue o *jongo* e o *moçambique* assistidos em São Luís do Paraitinga das danças presenciadas em Tietê e São Paulo, é que em São Luís faziam parte de um programa total de festa, entravam num contexto geral, que envolvia, por assim dizer, a comunidade inteira. Ainda que muita gente criticasse o “gôsto dos negros e de muito branco pelo jongo”, ainda que não compreendessem como “até mães, de filhinhos no colo, passem a noite inteira se requebrando” — para realização dessas danças houvera cooperação geral, uma vez que tudo tinha sido fornecido pelos festeiros, que por seu lado receberam donativos de todos, mesmo dos mais pobres; uma vez que os divertimentos estavam relacionados ao próprio programa religioso, com a adoração do Divino pelos *moçambiques* e com a licença do vigário.

Relacionada a esta circunstância de ordem geral, há outra que é apenas seu corolário: para muita gente, a noite de jongada não foi

apenas oportunidade para “folgar”, para expandir impulsos de prazer, ou exibir dotes artísticos; foi oportunidade para aquecer-se ao fogo, beber café e quentão à vontade, de graça. Às 7 horas da manhã, quando o jongo se dispersou, passava, muito falante, a filha da “rainha negra Tereza” (que afinal não compareceu), acompanhada por uma companheira branca, que trazia ao colo o filhinho de pouco mais de um ano. A primeira tinha gostado do calor, que fazia bem para as “três qualidades de reumatismo” de que sofria e se orgulhava. A outra achava que o filho “tinha dormido melhor ali do que lá em casa, que é tão fria”. E’ preciso dizer que de fato esta mulher passara a noite inteira sentada na varanda da fogueira, do café e do quentão, com o filho no colo.

*
* *

Da comparação entre as danças presenciadas em diversas comunidades, surgem algumas sugestões relativas a cada uma dessas comunidades considerada em seu todo.

Em Tietê, maior independência da tradição do batuque, que pôde em si mesma, sem nenhuma ligação a comemorações religiosas, manifestar-se com bastante riqueza, como se sentindo firme, apoiada, figurando nos desafios menções a fatos que interessavam a camada da população que nela tomava parte e eram repercussões de fatos gerais.

Em Vila Santa Maria, ausência de tradição, indecisão, falta de apôio e de unidade: congada interrompida sem que ninguém fôsse em auxílio do “reis” desamparado; batuque que a bem dizer “não pegou”.

Em São Luís do Paraitinga, comunidade de laços pessoais muito mais intensos, onde a relação de parentesco é ao mesmo tempo mais extensa e mais importante, onde a ordem sagrada é bem visível, com o contrôle geral da religião e aderência de tôdas as manifestações às práticas da Igreja; onde a pobreza do assunto nos desafios e a ausência de técnica poética e musical falam de isolamento, de falta de contactos enriquecedores da poesia e da música populares.

Assim, da observação e análise das situações em que danças populares se desenrolaram, surge a hipótese de que se usarmos como escala para medida da solidariedade social o conceito de *continuum cultural* apresentado por Robert Redfield em seu estudo da cultura

de Yucatan (8), tendo num dos extremos uma população considerada “primitiva” e noutro a comunidade no mais alto grau de urbanização, poderíamos situar nesse *continuum* cada comunidade observada e compará-las quanto ao grau de urbanização ou de persistência de cultura de *folk* (9).

São Luís do Paraitinga — comunidade em grande parte de “folk”, de relações exteriores frouxas e relativamente pouco numerosas, de relações internas intensas e coesas, de economia incipiente e de padrão de vida material e cultural pouco desenvolvido.

Tietê — comunidade onde a tradição conservou a fôrça do laço outrora existente entre senhor e escravo, hoje existente entre dirigentes e dirigidos administrativos; onde o contacto cultural vai destruindo a homogeneidade, separando o contrôle religioso do contrôle social pròpriamente dito; onde o negro começa a ter consciência da raça, da côr, a desejar obter, por qualquer realização de ordem artística, compensação para seu “status” de inferioridade; onde a comunidade, já a caminho da urbanização, ainda conserva suficientemente seu “caráter de sociedade de folk” para reagir em conjunto a circunstâncias exteriores (neste caso a vinda de estranhos para observar um traço cultural local).

Vila Santa Maria — comunidade em formação feita de elementos heterogêneos, que ainda não viveram juntos tempo bastante longo para fazer surgir entre êles laços de solidariedade e consciência de se pertencerem uns aos outros. No desenvolvimento urbano da cidade de São Paulo, Vila Santa Maria representa um momento de involução (10), em que uma vez atingido o grau de centralização urbana surgem novamente condições de vida próximas das “rurais” representadas nos subúrbios que a sua volta se formam e iniciam seu ciclo próprio, apresentando circunstâncias até certo ponto semelhantes às das sociedades “de folk” (11). E’ o que explica que em bairros de São Paulo se possa hoje assistir a danças populares que antigamente se procuravam no interior; e a surpresa de Mário de Andrade ao deparar em Pirapora dançadores

(8) Sôbre a noção de “continuum cultural” e suas gradientes, cf. Robert Redfield, *The Folk Culture of Yucatan*, op. cit., cap. I.

(9) E’ claro que no caso das comunidades estudadas nesta tese em relação a danças folclóricas, não as localizamos em continuums geográficos. São comunidades situadas em áreas geográficas diferentes. A hipótese apresentada é justamente a de que o conceito de continuum cultural pode e deve ser usado *in abstractum*, como escala para medida do grau de urbanização. Por outras palavras, é legítimo comparar comunidades situadas em áreas geográficas diversas, tomando por base a situação de cada uma delas numa escala correspondente a um continuum cultural.

(10) A respeito da evolução e involução de áreas urbanas, cf. Robert E. Park, “Urbanization and newspapers circulation”, *The American Journal of Sociology*, vol. XXXV, julho de 1939.

(11) Sôbre o papel dos subúrbios como comunidades urbanas e seus ciclos, vide Thomas e Queen, *The City*, Nova York, 1939, capítulo sôbre “Comunidades urbanas”.

que tinham ido da capital, onde em 1931, 1933, 1934, êle aliás tinha visto legítimos sambas rurais (12). As condições não urbanas dêsses subúrbios — espaço, presença de antigos habitantes do interior imigrados para a capital e portadores de tradições afro-brasileiras, ausência de outros motivos que provoquem comunidade de interêsse — fazem dêles ambientes propícios ao reaparecimento de coisas que pareciam pertencer irremediavelmente ao passado e a condições de outras éras, de outras sociedades.

(12) . Mário de Andrade, "Samba rural paulista", *art. cit.*, pp. 38-39.

Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras

XI

NO PASSADO E NO PRESENTE

A grande maioria dos estudos de folclore costumam envolver-se numa aura de poesia e de romance, como se tudo quanto nos vem da tradição fôsse apenas perfume do passado. Como se fôsse, para a gente de hoje, simples lembrança sentimental da gente de outrora. Alguma coisa que não tem sentido por si mesma: de que muita gente se desinteressa; de que alguns até se riem. E os estudos folclóricos geralmente se limitam a descrever, a classificar em ciclos, a pesquisar origens e sincretismos. Como se a expressão “tradição” ou “sobrevivência” trouxesse em si uma explicação imanente. Como se através de tradições e sobrevivências não se pudesse atingir uma realidade viva — tôda uma psicologia social em busca de expansão, todo um conjunto de fôrças sociais em processo de realizar-se.

E' justamente esta realidade viva, êste sentido sociológico, êste contacto com grupos sociais a que vagamente chamamos “povo”, que o estudo das danças populares pode dar ao observador e realmente lhe dá.

Das danças aqui tratadas — algumas tão pobres, como fatos folclóricos em si, se as considerarmos despidas da significação social, do contexto estrutural de que fazem parte, que muitos folcloristas as deixariam de lado, por insignificantes — pode fazer-se um balanço rico em sugestões:

a). A análise — 1.º, da dança em si e 2.º, dos grupos que a praticaram outrora, que a praticam hoje — permite chegar à estrutura social dos grupos em questão.

1. Tomemos a dança genérica, a que tem sido apontada como origem das danças afro-brasileiras não figuradas: o batuque. Tomemos os traços gerais que a caracterizam: respeito dos mais moços pelos mais velhos; submissão às autoridades; saudações preliminares feitas àqueles que aos olhos dos dançadores encarnam prestígio social. E tomando por base documentação histórica e cultural sôbre a África e os africanos, essas características parecem refletir:

— Traços da estrutura social africana, em que os velhos têm direito ao respeito e à obediência dos moços; em que a divisão em castas e o domínio dos chefes obriga a complicados deveres de submissão.

- Traços da submissão do escravo ao senhor, ao branco dominante — fundamento de toda assimilação que se fez do elemento africano no Brasil e que constituiu um dos aspectos da aculturação. Evidentemente esta aculturação não se fez sem dôr, sem revolta. Os *quilombos* e as rebeliões de escravos foram a outra face do processo e constituíram outras tantas páginas amargas de nossa história. Mas inegavelmente foi a submissão o traço dominante no processo.
- A relação de condescendência e não raro de amizade que ligava o senhor branco aos escravos. Mesmo sem esquecer os episódios dolorosos que a história e as crônicas relatam, é significativo o fato de ter-se o viajante inglês Burton impressionado pelo “tratamento excepcionalmente humano do escravo no Brasil”, chegando mesmo a dizer que “em nenhuma outra parte, nem nas terras do Oriente, tem o rude jugo tão pouco fel” (1).

2. Tomemos os grupos que dançavam e que dançam o batuque. Durante toda a época colonial, batuque foi característica não apenas de negros, de escravos, mas especialmente da população escrava rural. Lembre-se que até começos do século XIX a população do Brasil era na quase totalidade rural e que as próprias vilas e cidades tinham vida urbana efêmera, mais aparente que real. Foi justamente um dos traços que impressionaram St. Hilaire, como marcando a diferença entre a população das cidades européias e a das brasileiras. “No interior do Brasil” — escreveu êle — a população permanente das vilas e cidades é escassa; a maioria de suas casas pertencem a agricultores, que nas mesmas só permanecem aos domingos e dias santos, para assistirem às solenidades religiosas, conservando-as fechadas durante os demais dias do ano, sendo, pois, a bem dizer, inteiramente supérfluas, completamente inúteis” (2).

Situação essa propícia à criação de laços íntimos entre o grupo dos senhores e o dos trabalhadores. Não existia entre uns e outros a mesma “distância social”, a mesma diversificada escala de relações estabelecidas pelas diversas camadas de população que nas sociedades urbanas vão se formando, se estratificando, se hierarquizando. Dum lado escravos — gente que trabalhava; doutro lado, senhores — gente para quem se trabalhava. Tão grande o abismo marcado pelo trabalho, que o braço negro não se limitava à lavoura, mas tinha de dedicar-se a todos os ofícios, ao passo que o branco vivia de “ser dono de escravo”. E bem conhecida a história de St.

(1) Richard F. Burton, *Viagens aos planaltos do Brasil* (1868) trad. port., 1941, 1.º tomo, p. 429.

(2) St. Hilaire, *Viagem à Província de São Paulo*, trad. port., São Paulo, 1940, p. 88.

Hilaire, que quase se via impossibilitado de seguir viagem por não achar artífice que lhe fabricasse a mala de que precisava (3). “Provinha semelhante desamor ao trabalho”, explica Affonso E. Taunay, “do fato de não haver ainda camadas populares entre os brancos de São Paulo — fidalgos serviçais d’El Rei, comerciantes, proprietários — e os negros e mestiços, cativos ou recentemente forros” (4).

O batuque era então característica de casta, não pròpriamente de côr, embora nesse caso côr, pelo menos a preta, senão a mulata, quase sempre se identificasse com a casta escrava.

Já em meados do século XIX, com a população se diferenciando, quando nos subúrbios da cidade se batucava, aos negros se juntavam os da “classe inferior”, que não tinham uma dança que lhes fôsse própria” (5). Essa diferença já expressava um princípio de hierarquia na população. E de maneira sumária se poderia traduzir em termos de dança a posição das camadas sociais: Grupo “superior” — bailes; grupo dos escravos — batuque; “povo mais ou menos meudo” — não dançava ou adería aos batuques (6).

Hoje, a dança afro-brasileira é muito mais urbana que rural. E esta simples verificação sugere que nas fazendas a paisagem humana é outra, para falar em termos de geografia humana. Parece que a população afro-brasileira se desloca cada vez mais para as cidades. Infelizmente não existem fontes de dados a respeito. Mas essa transferência para as cidades pode ser situada dentro do movimento geral do trabalhador da roça para o trabalho manufatureiro da cidade, que Sérgio Milliet acentuou (7).

Ao estudar o elemento de côr na população paulista, Samuel H. Lowrie teve de correr a fontes indiretas, por falta de documentação estatística. Baseando-se nos índices de mortalidade dos negros e mulatos e comparando os dados referentes à zona rural e à zona urbana, chegou a várias deduções, entre elas:

(3) *Viagem à Província de São Paulo*, op. cit., pã 198.

(4) Affonso de E. Taunay, *Sob El-Rey Nosso Senhor*, op. cit., p. 308.

(5) Francisco de Paula Ferreira de Rezende, op. cit., p. 189.

(6) Francisco de Paula Ferreira de Rezende, op. cit., p. 190.

(7) *Roteiro do café*, op. cit., pp. 30-31. Aliás o problema do abandono do campo tem sido fartamente tratado pelos estudiosos dos assuntos econômicos e sociais. Em *Serviço Social* (N.º 35, dezembro de 1944), por exemplo, Padre Antonio d’Almeida Moraes Jr. em seu artigo “O Êxodo da População Rural” conclui que a “pecuária vai expulsando os rurícolas... Fazendas que abrigavam trinta, quarenta famílias, hoje abrigam três ou quatro, quando muito. O administrador, dois campeiros, e o leiteiro, e alguns meninos auxiliares”. E aponta como outras causas do êxodo, além da pecuária: “desamparo do rurícola; deficiência técnica; os falsos propagandistas da vida urbana; falta de economia dirigida”. Nos Estados Unidos, já em 1929 dizia Robert E. Park (“Urbanization and newspapers circulation”, art. cit) que “os movimentos para a cidade e da cidade para as áreas rurais são agora tão frequentes e se fazem em tão grande escala que em alguns pontos do país, como por exemplo em Nova Inglaterra e na costa do Pacífico, o que outrora se chamava comunidade rural e população rural deixou de existir”.

“Os mulatos e negros estão aparentemente mais concentrados nos centros urbanos — especialmente naqueles cujo desenvolvimento vem se processando com rapidez — que nas zonas rurais. Esta tendência não é, entretanto, muito acentuada” (8).

Pode ser, porém, que a tendência se tenha acentuado. O trabalho de Lowrie data de 1938 e é possível que a partir de então o movimento demográfico por êle apontado tenha se delineado mais enèrgicamente. Lembre-se também que as fontes que lhe serviram de base são indiretas. Aliás não há esperanças de obter-se fonte direta, uma vez que é tabú falar em distinção de côr nas nossas estatísticas demográficas. Sintoma bem significativo num país onde se diz não existir preconceito racial.

Em informações gentilmente prestadas para êste trabalho, o Sr. Victor Sperling, bibliotecário da Secretaria da Agricultura, disse que pôde observar o mesmo fenômeno de migração para a cidade por parte de imigrantes russos, húngaros, austríacos, quando em 1920 acompanhava, como funcionário dum consulado, a distribuição de imigrantes dessas nacionalidades. Mas embora fazendo parte dum movimento geral de procura da zona urbana, o fenômeno deve apresentar condições diversas, no caso dos imigrantes estrangeiros e no das populações afro-brasileiras. Basta considerar que estas, entre outros motivos, foram deslocadas pela introdução do trabalhador imigrante; e que uma das razões apontadas para êxodo em direção à cidade — baixo padrão de vida nas nossas zonas rurais — é muito menos considerável no caso do elemento de côr, que não tem na cidade padrão de vida superior ao da roça.

Não dispondo de estatísticas, e depois de inùtilmente procurar dados em instituições paulistas onde seria de esperar-se que o problema tivesse sido estudado, parece-me que as pessoas mais autorizadas para informar a êste respeito seriam os lavradores e criadores. Com essa finalidade me dirigi à Sociedade Rural Brasileira. De fato, alguns dos sócios ali presentes se prestaram a dar suas impressões sôbre o assunto. Os seis lavradores paulistas com quem conversei declararam que o negro está em grande minoria no trabalho agrícola. A divergência, que degenerou em discussão, surgiu quanto às razões explicativas: opinava um dêles que “negro não serve para trabalho constante; na lavoura, só mesmo para carroceiro, porque a carroça vai puxada é pelo burro...” Outro afirmou que o negro “puro”, principalmente o imigrado do Estado de Minas, é “bom elemento, sério e trabalhador. Mas não o mulato”.

(8) Samuel H. Lowrie, “O Elemento negro na população de São Paulo”, art. cit., p. 54.

Em relação ao município de Tietê, o dr. Menenio Lobato, professor de sociologia da Escola Normal dessa cidade, depôs o seguinte:

“Os negros e mulatos em Tietê constituem minoria nas fazendas do município, como trabalhadores regulares, isto é, que nelas residam. Ou por falta de ambição e constância no trabalho, ou porque os patrões menosprezem o valor do trabalho negro, a maioria dos negros do município vive na cidade e nas povoações e vão para as fazendas na época das colheitas de algodão”...

“Quanto às profissões que reúnem maior número de negros e mulatos... a maioria é composta de jornaleiros, para trabalhos que não demandam especialização. Na cidade a maioria dos negros mais adiantados trabalham como pedreiro, e poucos, como chauffeur”.

De Franca, na Mogiana, os dados relativos a duas fazendas são:

I — Fazenda de 250 alqueires

90 mil cafeeiros.

Pecuária.

Número de famílias de colonos 20

Número de famílias negras 1

Tempo médio de permanência:

Branços, contrato de 3 anos;

Pretos, contrato de 1 ano.

Trabalho dos pretos: carpas e colheitas de café.

II — Fazenda de 220 alqueires.

100 mil cafeeiros.

Cereais (milho, arroz, feijão).

Pecuária.

Número de famílias de colonos 26

Número de famílias negras 6

Número de famílias mulatas 2

Tempo médio de permanência:

Contrato anual para todos.

Trabalho dos pretos: carpas e colheitas.

À pergunta — que trabalho é preferido pelos negros? — o proprietário da fazenda II respondeu: “Os negros (salvando-se as exceções) não preferem trabalho algum. Trabalham porque são obrigados. Não há dúvida que os negros e mulatos sofrem mais do que quaisquer outros a atração dos centros urbanos, sejam vilas ou cidades”.

Na fazenda I se verifica uma proporção de 1:20 de trabalhadores negros em relação a trabalhadores brancos, ao passo que na

fazenda II a proporção é de 6:26, isto é, mais ou menos 23%. No primeiro caso, proporção muitíssima inferior à de 1: 6 de população de origem africana no Estado de São Paulo, segundo os cálculos do Prof. Lowrie (12); no segundo caso, proporção superior, principalmente somando-se também as duas famílias mulatas. Tomando-se ambas em conjunto, temos, para um total de 46 famílias de colonos, 9 famílias de origem negra — o que dá uma proporção de pouco mais de uma quinto, portanto ainda superior à calculada para a população global do Estado.

Estas simples considerações mostram quanto são inócuas as informações isoladas. E dizer que são estas os únicos dados obtidos, ao procurar-se confirmação para a hipótese, sugerida pelo estudo de algumas danças afro-brasileira, numa urbanização particularmente intensa do elemento de côr, dentro do fenômeno geral de urbanização, ou melhor, de “êxodo da população rural”.

Em todo caso, as danças e representações afro-brasileiras de que hoje se tem notícia realizam-se em cidades, as quais funcionam como centros convergentes da população rural que acorre para delas participar. E a função da dança, como distintivo de camadas sociais, se complicou. Se é verdade que de maneira geral a “situação racial” brasileira é antes de “preconceitos de classe que de raça” (13), a tendência, em certos lugares, é para acentuar o elemento côr. Observe-se, por exemplo, a diferença entre a consciência de raça manifestada em Tietê e a indiscriminação de São Luís do Paraitinga. Por outro lado, na ilha de São Sebastião, a organização em “festeiros da igreja” e “festeiros da rua”, êstes encarregados da congada, sugere estrutura social em duas camadas mais ou menos nitidamente diferenciadas: de um lado, os descendentes dos antigos proprietários de terras, as famílias economicamente mais favorecidas e socialmente mais prestigiadas; doutro lado, os descendentes de escravos e os que por suas condições econômicas e menor prestígio pertencem mais à “festa da rua que à “festa da igreja”. Estrutura social que lembra a de São Paulo setecentista, descrita pelo Prof. Taunay — de um lado senhores, de outro lado escravos, sem que entre êles medeiassem várias camadas populares. . .

Quanto às danças figuradas, é sem dúvida a congada a mais significativa e mais rica em sugestões. Decompondo-a em seus diversos elementos:

O costume da coroação dos reis do Congo lembra a estrutura política africana, que embora extremamente variável tinha como características gerais mistura de monarquia com poder absoluto e

(12) Art. cit., p. 54.

(13) Cf. Dr. Donald Pierson — *Negroes in Brazil* (University of Chicago Press, 1942)

de democracia, incluindo eleição e até mesmo destituição do rei. Em alguns reinos o monarca podia ser escolhido entre os descendentes da família real. E a ascendência que os reis do Congo e demais funcionários do cortejo realmente exerciam sobre a população de origem africana no Brasil, sugere a tradição de hierarquia que fazia dos “sobas” africanos senhores de poder tão extenso (14).

O cortejo dos *Congos*, ou *Cucumbys*, na cerimônia de iniciação, no ataque ao príncipe que a circuncisão acabava de incluir entre os membros reais da sociedade, na preponderância dada à figura da rainha, pois “eram vassallos seus os novos circuncisados” (15) — como que reflete a descendência matrilinear e o caráter sagrado da pessoa dos reis e príncipes. Entre os *Congos* é o fato de descender de uma princesa que faz a qualidade de príncipe; e os “filhos nascidos de mulher de condição inferior podem ser vendidos por seus irmãos ou irmãs, cuja mãe seja princesa” (16). Alfredo de Sarmiento fala mesmo duma estranha monarquia encravada no território do Congo, onde se sucediam as rainhas, chamadas *Zenza-Aquitumba*. Informando-se a respeito dessa monarquia feminina e autônoma, ouvia de nativos a história de um rei português, que em recompensa aos bons serviços prestados por uma *Zenza-Aquitumba* dera-lhe o título de rainha e jurisdição independente do rei do Congo. Esse depoimento, que aliás não merecera grande fé por parte de Sarmiento, indicava que no tempo de sua viagem já se tornara tradicional o costume de ser aquele território africano governado por mulheres (17).

Ginecocracia matriarcal? Também Livingstone (18) encontrara no sul do Congo o reino dos *Balonda*, onde cada princesa administrava um distrito e escolhia seu marido. Outros casos de reinos africanos governados por mulheres são mencionados por Paul Descamps (19), que os explica pelo gênero de vida dos homens: caçadores ou caravanistas, mercadores de escravos, os homens se ausentavam com frequência e longamente, recaindo portanto sobre as mulheres a função administrativa (20).

Finalmente, o episódio da rainha *Ginga* confirma a descendência matrilinear no Congo e reflete o costume das embaixadas, as lutas

(14) Cf. a respeito, entre outros: Maurice Delafosse — *Les civilisations négro-africaines*, op. cit.; Alfredo de Sarmiento, *Os Sertões d’África*, op. cit.; Augusto Wahlen — *Costumes, usos e trajos de todos os povos do mundo*, op. cit. Em “Os Congos”, op. cit., Mário de Andrade analisa muito completamente a significação dos reis do Congo, relacionada à estrutura política africana.

(15) Mello Moraes Filho, op. cit., p. 157.

(16) Augusto Wahlen, op. cit.

(17) Alfredo de Sarmiento, op. cit., p. 32.

(18) Citado por Paul Descamps — “La signification sociale des gynocraties”, em *Revue Internationale de Sociologie* (janeiro-fevereiro de 1928), p. 254.

(19) *Ibidem*, p. 255.

(20) *Ibidem*, p. 258.

(21) Alfredo de Sarmiento, op. cit., p. 128.

com tribos inimigas e o poder do médico feiticeiro, ao ressuscitar o príncipe. Já na África, conta Alfredo de Sarmiento, os régulos africanos tinham o costume de celebrar os episódios guerreiros mais importantes de sua vida, promovendo simulacros de combates representados ao vivo — com todos os traços característicos: fisionomia feroz dos figurantes, gritos, assaltos, cantos de vitória (21).

Como o batuque, *congadas* e *moçambiques* caracterizavam escravos; mas especialmente escravos nas vilas e cidades, onde as procissões reuniam comemorações religiosas e profanas, onde a aderência ao catolicismo foi facilitada pela transferência de valores africanos. Hoje, a realização dessas danças é antes significativa da estrutura social da comunidade, isto é, do seu maior ou menor grau de urbanização, da maior ou menor persistência duma “cultura de folk” (22).

b) Vemos no passado autoridades civis, militares e religiosas transigirem consigo mesmas e permitirem aos negros a realização de danças acoimadas de indecentes, lúbricas, bárbaras. Era talvez uma prática inconsciente de boa regra de assimilação. Se, na verdade, os reis do Congo “eram bons instrumentos nas mãos dos senhores e excelente para choque entre o senhorio revoltante e a escravidão revoltada do escravo” (23), eram também meio de identificar a vida escravizada na colônia brasileira com a vida anterior sob o mando dos monarcas e sob a regulamentação das castas africanas.

Por outro lado, as danças e cerimônias afro-brasileiras davam aos escravos o sentimento de subsistirem como grupo, cultura. Davam-lhes oportunidade de prazer coletivo e de satisfação pessoal, pela habilidade com que individualmente sobressaiam na execução coreográfica, musical ou poética. Foi ainda a dança meio de caldeamento lingüístico e musical, de aspecto duplo: caldeamento entre as próprias “nações” africanas, tão diversas entre si, transplantadas para o Brasil; e caldeamento afro-brasileiro, de que resultou, para o patrimônio artístico e literário brasileiro, contribuição já suficientemente acentuada por literatos, musicólogos e folcloristas.

Falando dos “reis do Congo”, por exemplo, observa Pereira da Costa que de tôda “a diversidade de gente africana . . . sòmente a do Congo, escrava ou não, gozava do particular privilégio de eleger um rei” (24). Mas êsse privilégio reunia na mesma comemoração gente de outras “nações”, como descreve Koster:

(22) Sôbre a significação sociológica da distinção entre população urbana e população rural, vêem a propósito as palavras de Robert E. Park, em “Urbanization and newspaper circulation”, art. cit., p. 64: “As cidades não são meras agregações estatísticas, nem unidades meramente políticas e administrativas. As condições em que os homens vivem nas cidades dão-lhes características, maneiras e um modo de vida que os distinguem . . . da população rural”.

(23) Mário de Andrade, “Os Congos”, art. cit.

(24) *Folk-lore Pernambucano*, op. cit., p. 213.

“...Os reis dos Congos também adoram Nossa Senhora do Rosário; e vestem-se como os brancos. E’ certo que êles e seus súditos dançam segundo a maneira de sua terra; mas nestas festas são admitidos africanos de outras nações, crioulos pretos e mulatos, que dançam todos da mesma maneira; e estas danças são agora tanto danças nacionais do Brasil, quanto da África” (25).

Estavam, pois, enganados, os que permitindo aos escravos a realização de suas danças e cerimônias visavam intensificar entre êles o ódio pré-existente entre tribos originárias da África. Refere Braz do Amaral (26) que era essa a intenção dos dirigentes da colônia, temerosos de que os negros se aproveitassem de sua superioridade numérica, se se pusessem todos de acôrdo. E cita o ofício em que o conde dos Arcos expõe ao marquês de Aguiar as suas razões:

“Batuques olhados pelo Govêrno são uma coisa e olhados pelos Particulares são outra differentissima.

Estes olham para os batuques como para um Acto offensivo dos Direitos dominicaes, huns porque querem empregar seus Escravos em serviço util ao Domingo toabem, e outros porque os querem ter naquelles dias ociosos á sua porta, para assim fazer parada da sua riqueza. O Governo, porém, olha para os batuques como para um acto que obriga os Negros, insensivel, e machinalmente, de oito em oito dias, a renovar as ideas de aversão reciproca que lhes eram naturaes desde que nasceram e que todavia se vão apagando pouco a pouco com a desgraça commum; ideas que podem considerar-se como o Garante mais poderoso das grandes cidades do Brasil, pois que se uma vez as differentes Naçoens da Africa se esqueceram totalmente da raiva com que a natureza as desuniu e então os Agomés vieram a ser irmãos com os Nagôs, os Gêges com os Aussás, os Tapas com os Sentys, e assim os demais grandissimo e inevitavel perigo desde então assombrará e dessolará o Brasil.

E quem haverá que duvide que a desgraça tem poder de fraternisar os desgraçados?

Ora, pois, prohibir o unico Acto de desunião entre os negros vem a ser o mesmo que promover o governo indirectamente a união entre elles, de que não posso ver senão terriveis consequências”.

E’ verdade que os pretos no Brasil pertenciam a tribos de costumes e línguas diversas, algumas inimigas entre si. E que no Rio de Janeiro bandos de negros *capoeiras* atacavam outros negros que encontrassem em seu caminho (27). Mas essas inimizades antes se

(25) Citado por Donald Pierson — *Negroes in Brazil*, p. 98.

(26) *Os Grandes Mercados de Escravos Africanos* (Rio de Janeiro, s. d.), p. 484.

(27) D. P. Kidder e F. C. Fletcher — *O Brasil e os Brasileiros* (trad. em port., São Paulo, 1941 — 2 vols.) 1.º vol. p. 150.

arrefeceram no contacto diário. Tanto assim, que a própria noção de diversidade étnica dos escravos brasileiros só ultimamente, por motivo de indagação científica, vem sendo posta em relêvo. Para os senhores em geral, como para o escravo, só existiam: branco-prêto; senhor-escravo. E se em verdade as próprias determinações das autoridades, nos festejos da época colonial, falavam em diferentes “nações” africanas; se, como refere A. A. de Freitas, “o negrume formava então tantos grupos quantas as origens étnicas em que se subdividiam” e rompiam suas danças e seus cantares ao som de seus instrumentos característicos (28), também é verdade que essas cerimônias, essas danças e cantares tomavam para todos êles formas semelhantes, inspiradas por um fundo comum de tradição, de aderência ao culto católico, de folga na vida áspera da colônia. Tanto assim é, que as danças e cerimônias se espalharam com traços fundamentais semelhantes, nas *congadas*, nos *moçambiques*, nos *batuques*, *sambas*, *jongos*, adquirindo apenas variantes locais. Tanto assim é, que nas cantigas, nos versos brotados da vida escrava, a inspiração é sempre a do interesse comum pela África, o lamento comum pela condição de escravo, o gosto comum pelas adivinhas e desafios, em que as expressões branco — prêto são sempre a válvula de expansão literária ou musical. Basta tomar, ao acaso:

O branco é filho de Deus
O mulato é enteado
O cabra não tem parente
E negro é filho do diabo (29).

*

* * *

Quem te ensinou essa mandinga?
— Foi o nêgo de Sinhá.
O nêgo custa dinheiro
Dinheiro custa a ganhá (30).

*

* * *

Branco diz — o preto furta,
preto furta com razão.
Sinhô branco também furta
quando faz a escravidão... (31).

*

* * *

(28) “Folganças populares no Velho São Paulo”, art. cit., p. 17.

(29) Em “Aspectos da Influência Africana na Formação Social do Brasil”, por Rodrigues de Carvalho (*Novos Estudos Afro-Brasileiros*, p. 55).

(30) Em *Nêgros Bantús*, Edison Carneiro, p. 154.

(31) Em *A Influência Social do Negro Brasileiro*, p. 49 — João Dornas Filho.

Do outro lado estão gritando,
pega a canoa, vai ver.
Si é branco, deixa passar,
si é negro, deixa morrer... (32).

*
* *

Longe, portanto, de ser meio de embrutecimento, como sugeria Charles Ribeyrolles (33), eram as danças meio de vibração intelectual e sentimental, de expansão, de comentário, enfim, de formação duma literatura oral que representa parte tão significativa na vida de todos os povos.

É certo que no Brasil “as unidades tribais não foram deliberadamente quebradas, como na Jamaica e nos Estados Unidos” (34). Mas o fato de se congregarem os escravos brasileiros “segundo suas nações” parece antes indicar o espírito associativo, ou melhor, a necessidade de associação que sentem os elementos de qualquer cultura ao se verem colocados em cultura estranha. É o que se verifica entre imigrantes estrangeiros na América do Norte e do Sul, associações de finalidade diversa — assistência, comunidade religiosa ou cultural — congregam grupos de língua, ou de nacionalidade, constituídos principalmente pelos recém-chegados ao novo ambiente.

c) Na senzala, como nos terreiros das fazendas até começos deste século, nos pátios das cidades em datas mais recentes, as danças — com suas cantigas e dasafios — expressam pensamentos, sentimentos, comentários sobre fatos da vida de todo dia. São, por assim dizer, o elemento de “opinião pública” duma parte da população brasileira (35). Constituem meio informal de comunicação; e comunicação é o processo vivo pelo qual em tôdas as partes do mundo as sociedades se mantêm. Qualquer texto folclórico, qualquer trecho de cancionero popular, mostra êste traço, sem que haja necessidade de citar exemplos. Um pormenor merece atenção: o fato do termo “forgá” ou “foigá” ter sido tão uniformemente ligado às ocasiões de dança, de desfile, de festa, como aparece amplamente nos dados aqui expostos. Veja-se por exemplo a quadrinha citada por Arthur Ramos, (36) que a ouviu num brinquedo de *quilombos*, em Alagoas:

(32) *Ibidem*, p. 48.

(33) *Op. cit.*, 2.^o vol., p. 38.

(34) Donald Pierson, *Negros in Brazil*, *op. cit.*, p. 73.

(35) Em seu estudo “Os Pasquins no Litoral Norte de São Paulo”, *Revista do Arquivo Municipal*, CXXXIV, 1950, Gioconda Mussolini põe em relêvo esta função da parte cantada nas danças folclóricas.

(36) *O Folk-Lore negro do Brasil*, p 68.

Folga, nêgo,
Branco não vem cá.
Se vié
O diabo há de levá.

Ou a exclamação do rei do Congo, citado por Júlio Bello: “Foigá, meus fio” (37). Como se de fato significasse uma parada no pêso da obrigação, um período de afrouxamento de tensões físicas e sentimentais, que por ser coletivo assumia importância e significação, como meio de obter euforia social.

d) Comparando-se a riqueza de vestuários, de textos, de coreografia, que caracterizava as danças e cerimônias afro-brasileiras até o século passado, com a pobreza cada vez mais acentuada das que hoje se observam, tem-se o sentimento muito nítido duma quebra de quadros estruturais. Durante a escravatura, profundamente harmonizada no interesse comum de manter todos os proveitos dessa instituição, as forças políticas, administrativas, religiosas, pessoais, convergiam para apoiar os negros em suas manifestações e mesmo concorrer financeiramente para elas. O escravo refletia em sua indumentária o fausto do senhor e era de bom tom ostentar galas de negros bem parecidos e de negrinhas tafuis (38). Era a mucama sedutora, que Golçalves Crespo descrevia como

“Mestiça formosa de olhar azougado,
Co’um lenço de côres nos seios cruzado,
Nos lobos da orelha pingentes de prata.
Que viva a mulata! (39).

Era a baiana que Manuel Querino apontava nas festas, com suas argolas e anéis de brilhantes, correntes e pulseiras de prata e de ouro, tetéias e figas preciosas (40).

Andar descalços era um dos estigmas da situação de escravos. E pela pragmática de 1749, negros e mulatos não tinham permissão para usar lãs e algodões de certas categorias (41). Mas por ocasião das suas danças e cortejos se desferravam, ostentando o máximo de gala. Na *congada* que Burton presenciou em Morro Vermelho, província de Minas Gerais, (42) os negros vestiam ou imaginavam estar vestidos à moda da casa de Agua Rosada, (43) com

(37) *Memórias de um Senhor de Engenho*, p. 174.

(38) Cf. por exemplo: João Ribeiro, *O elemento negro*, op. cit., p. 30; e Donald Pierson, *Negrees in Brazil*, cap. III, pp. 76, 77, com numerosas citações.

(39) *Canções Populares do Brasil* — Coleção por D. Júlia de Brito Mendes (Rio de Janeiro 1911), p. 42.

(40) *Costumes Africanos no Brasil*, p. 327.

(41) Luís Edmundo, op. cit., p. 189.

(42) Richard F. Burton, op. cit., tomo 1.º, p. 380.

(43) Vide em Alfredo de Sarmiento, op. cit., p. 66, referências ao rei do Congo, D. Nicolau Agua-Rosada.

sedas e cetins de cores vistosas. Também na descrição de Luís Edmundo (44) os componentes do cortejo do rei do Congo vestiam chamalotes, sedas, cetins, para o que tinham de obter licença especial. E seus pés suportam vitoriosamente o suplício dos sapatos, fugindo pelo menos passageiramente à condição de andar descalço.

A própria Igreja, interessada em não afugentar os escravos, tolerava e sancionava seus costumes, admitindo francamente a aderência de suas celebrações profanas às das festividades católicas. Bem expressivas dessa convergência de interesses foram as comemorações, no São Paulo setecentista, do nascimento da primogênita do futuro D. João VI. O programa incluía taxativamente cerimônias religiosas e cerimônias de rua, com cavalhadas, cortejos em que tomavam parte “os carpinteiros com suas contra-danças e os sapateiros com as contra-danças das Almas”, os negros escravos “com as danças dos seus reinos”. E para prover às despesas foram taxados, em contribuições que variavam de 60\$000 para baixo, o capitão general, o ouvidor, o juiz e outras autoridades. Aos particulares, pedia-se que concorressem com objetos e animais (para as touradas e cavalhadas). “Os ricos, os sangráveis, pagassem os divertimentos do pobre povo, tudo por amor e dedicação à sereníssima casa de Bragança” (45).

Hoje, entregues, como grupo, a si mesmos, os afro-brasileiros e os que os acompanham em suas comemorações populares já não contam, em geral, com apóio de autoridades e particulares; por outro lado, vão cada vez mais encontrando oposição das fôrças religiosas. A convergência de interesses está quebrada. E tendo de encontrar por si um lugar numa sociedade mais ou menos urbanizada, de economia mais ou menos desenvolvida, numa competição (46) para a qual a vida de escravo absolutamente não podia prepará-los, perdem a segurança que sentiam. Dessa quebra de segurança, da mudança de situação do negro como trabalhador, repetimos, não existem dados. Existem, porém, depoimentos. Muito significativo é o de Jovino de Raiz, que sendo negro está bem qualificado para comentar a situação. Comparando as condições do “banguê” com as das usinas de açúcar, Jovino de Raiz conclui que “depois que apareceu a Usina de açúcar tôdas as coisas mudaram, a miséria apoderou-se do rtabalhador negro, porque o usineiro além de pagar-lhe mal proibe-o na Usina de beber caldo, tirar mel e comer açúcar”. E relembra com saudades o tempo em que “reinava grande satisfação entre o

(44) Luís Edmundo, *op. cit.*, p. 188 e seguintes.

(45) A. E. Taunay — *op. cit.*, pp. 358-359.

(46) Sobre a noção de competição, ligada à distribuição ecológica, vide por exemplo R. D. McKenzie — “The Ecological Approach to the Study of the Human Community” em *The City* (Chicago, 1925), por Robert E. Park, Ernest W. Burgess, Roderick D. McKenzie.

Senhor de Engenho e o trabalhador negro". Tempo em que a "botada do Engenho constituia uma festa e à noite fazia-se samba de Côco, que durava até alta madrugada" (47).

Quebrada a segurança e a convergência de interesses, uns voltam a certas práticas religiosas outrora débeis (ou talvez despercebidas), (48) ao passo que outros sentem enfraquecer seus valores tradicionais. A religiosidade católica afro-brasileira era em grande parte facilitada pela transferência dos valores africanos ao culto católico. A dissociação imposta e cada vez mais crescente, faz lembrar uma das conclusões de Robert Redfield em seu estudo sôbre Yucatan (49):

"as pessoas deixam de crer porque deixam de compreender; e deixam de compreender porque deixam de fazer coisas que expressam os significados".

Talvez por deixarem de praticar suas danças e desfiles juntamente com festas católicas, uma parte da religiosidade católica afro-brasileira se tenha voltado para antigos padrões de culto africano.

e) Se a função social da dança afro-brasileira foi, de um lado, favorecer a aculturação e assimilação dos elementos africanos importados para o Brasil e, de outro, manter a coesão dos grupos de côr, hoje essa dupla função varia em extensão e em conteúdo. De um lado estabelece solidariedade entre membros de certo "status social", de outro lado diferencia-os dos demais grupos co-existentes

(47) "O trabalhador negro no tempo do banguê comparado com o trabalhador negro no tempo das usinas de açúcar", em *Estudos Afro-Brasileiros* (Rio de Janeiro, 1935), pp. 191-194.

(48) E' significativo o fato de terem os estudos sôbre os cultos africanos ainda existentes no Brasil terem tomado impulso justamente depois da abolição da escravatura. Como se os fatos desse culto só avultassem realmente, a ponto de chamar a atenção dos estudiosos, depois de desaparecida a estrutura social que reunia senhores e escravos, e por extensão, os africanos e afro-brasileiros livres, num mesmo conjunto de práticas relacionadas às mesmas crenças. De sua recente viagem à Bahia, o Prof. Roger Bastide, como teve a gentileza de informar-me, trouxe a impressão de maior preocupação, por parte dos que aderem ao culto africano, de restaurar a pureza dos ritos e práticas, que a seu ver se deturpam com a participação dos brancos. E Melville Herskovits, depois de salientar o ponto de vista habitualmente aceito de que "a distribuição de sobrevivências africanas... não se estende significativamente além de mais ou menos a latitude do Rio de Janeiro ou de São Paulo", diz que entretanto é "possível ter-se uma idéia da importância do culto" fetichista no Rio Grande do Sul, pelas estatísticas do Departamento de Estatísticas da Municipalidade de Pôrto Alegre. Em 1937 foram constatados 13 centros de religião africana nesse Estado em 1938, 23; em 1939, 27; em 1940, 42. E' verdade que atribui a grande diferença numérica de um ano para outro mais à eficiência crescente do registro que a uma intensificação de culto. As diferenças, entretanto, são demasiadamente marcadas para que não sugiram a existência de um progressivo desenvolvimento do culto fetichista. Tendo examinado esse e outros fatos em "Africanismos do Novo Mundo", Herskovits conclui que "o material obtido... contraria as suposições dos que no campo dos estudos africanistas, enganando-se sôbre o caráter presumivelmente efêmero das instituições africanas no Novo Mundo, fazem predições da extinção destes modos de vida" (p. 99 do art. cit.).

(49) Robert Redfield — *The Folk Culture of Yucatan*, op. cit., cap. IX.

estreita entre membros da mesma unidade, portanto oposição relativa a unidade difentes.

Como corolário desta competição inter-grupos, a dança popular dá oportunidade a que indivíduos se destaquem e, dentro de seu próprio grupo, adquiram prestígio pessoal mais elevado, tornando-se espécies de líderes culturais. Veja-se, por exemplo, a situação dos especialistas do batuque: Silvano em Tietê: Paulo Alves como “carreirista volante”; os *jongueiros* e capitães de *moçambique* em São Luís do Paraitinga; o “rei do Congo” e sua família, na ilha de São Sebastião.

Mas a circunstância que marca por excelência a função solidarizante é a reunião, em determinado centro, de grupos vindos das redondezas. A *congada* reúne gente vinda de todos os bairros da ilha de São Sebastião; os batuques de São Paulo atraem moradores de outros bairros; os *sambas* de Pirapora atraíam sambistas de outras cidades e da capital.

f) Mas, sendo diferentes as “situações sociais” em que danças afro-brasileiras se desenrolam, se mantem ou estão desaparecendo, além desta geral, cada dança — como fato em si — traz uma função particular. O batuque de Tietê, por exemplo, pôs em relêvo, de um lado a consciência de raça dos batuqueiros, de outro lado a coesão social da comunidade. O batuque de 15 de maio de 1943 teve função própria, que talvez nenhum outro repita: fêz que a comunidade tôda sentisse essa dança como sua, fazendo do sucesso de sua realização, do interêsse que despertou nos visitantes, uma questão de “orgulho coletivo”, uma proeza que era de todos e repercutia em todos. Como se o grupo inteiro, se tôdas as camadas sociais tivessem adotado o traço cultural característico dum grupo de côr, uma casta, uma parte definida da população, que em situações ordinárias êsse mesmo traço serve para diferenciar.

Em Vila Santa Maria, o batuque de 13 de maio de 1944 marcou talvez o início duma tradição. Depois dêsse, outro se realizou, em novembro do mesmo ano, que infelizmente não pôde ser observado, por dificuldades de transporte.

Já em São Luís do Paraitinga, a função das danças parece muito mais ligada às condições econômicas da comunidade e a atração que exerce parece prender-se ao desejo de segurança.

Assim, o exame de dados fornecidos pela observação direta e pela documentação no assunto, bem como de fatos históricos, sugere — com tôdas as limitações que um primeiro ensaio de interpretação em qualquer terreno sempre acarreta — que o estudo das danças populares, e provàvelmente de tôdas as manifestações folclóricas, tem significação :

na mesma comunidade. Dá-lhes oportunidade de adquirir prestígio, de firmar-se como grupos culturais, opor-se assim em competição a grupos diferentes. Aparentemente contraditória, esta função representa as duas faces do princípio de solidariedade social: união

1) *De ordem metodológica* — permitindo abordar uma situação global de certa comunidade, proporcionando ocasião de vê-la em seus diversos aspectos de “folk” e de comunidade mais ou menos urbanizada. Permitindo assim interpretar sua estrutura social e cultural, pondo ao alcance do observador uma parte da população que de outra maneira nunca lhe seria dado conhecer em suas manifestações mais típicas, mais íntimas, mais espontâneas. Uma parte da população que ainda guarda um como retrato do passado e representa uma das fontes originais de certa cultura e certo sistema social.

2) *De ordem teórica* — permitindo deduzir uma função geral, aplicável a tôdas as comunidades, em todos os tempos; e uma função particular, própria de cada fato em si, dentro do contexto que um certo momento e uma certa “situação social” representam.

São Paulo, março de 1945.

RESUME'

Que les traits folkloriques — loin d'être de simple survivances, ou traditions — ont une fonction sociale bien définie parmi les groupes qui les possèdent, c'est la thèse fondamentale de cette étude. Après l'observation de danses groupales dans diverses communes de l'état de São Paulo, au Brésil, il se posa, comme hypothèse de travail, que ces danses, comme d'ailleurs tout autre trait folklorique, ne sont pas simplement un héritage laissé par des rites d'initiation dans les soi-disantes sociétés primitives. Tradition et survivance ne s'expliquent pas d'elles-mêmes. Pourquoi la persistance de quelques traits tandis que d'autres disparaissent? Pourquoi, par rapport à une certaine coutume traditionnelle, des détails sont changés, tandis que d'autres se conservent? Quel était le sens, dans le passé, des danses afro-brésiliennes telle que nous les présentent des documents historiques et littéraires? Quel est le sens, dans le présent, de ces mêmes danses telles qu'on les observe? Voilà les questions principales posées dans cette étude.

Les données furent cueillies et analysées selon de plan suivant:

I — Introduction: le rôle social de la danse dans des sociétés diverses.

II — Danses afro-brésiliennes. Analyse des danses groupales au Brésil, leur origine, développement et formes. Aujourd'hui, autrement qu'hier, les groupes parmi lesquels des danses folkloriques constituent de traits culturels importants sont constitués, non pas seulement de nègres, mais aussi de blancs et de métis. Les thèmes centraux de leur dramatisation, cependant, sont toujours des événements historiques ou des traditions africains. D'autre part, les expressions verbales, les chansons qui les accompagnent se rapportent aux conditions actuelles de la communauté en question.

III — Les données de cette étude furent cueillies dans trois types de communauté à l'état de São Paulo:

1. La ville de Tieté, située au long du fleuve du même nom et au long de la route parcourue par les bandeirantes (exploiteurs paulistes du XVIème, XVIIème and XVIIIème siècles) dans leur marche colonisatrice vers l'ouest. Cette ville joua un rôle important dans la conquête de l'intérieur brésilien, les batezous bandei-

rantes partant de ce point en quête de richesses légendaires, débravant ainsi une vaste région.

2. São Luís do Paraitinga, communeauté rurale au sud de l'état, près du littoral. Village assez isolé, dépourvu de chemin de fer; on y va par autobus, que les gens locales appellent "jardineira".

3. Des districts aux environs de São Paulo, la capitale de l'état. Il est intéressant de noter le courant migratoire des nègres ruraux vers la capitale, s'établissant aux environs de la ville. Ce qui explique l'existence de danses folkloriques si près de la zone urbaine. Ce qui explique aussi l'apparition d'"especialistes" en *batuque* (nom général des danses afro-brésiliennes) qui se déplacent d'une communeauté à l'autre avec leurs instruments et jouent un rôle très important comme improvisateurs des chansons qui toujours accompagnent les danses. Ceci contraste avec la pratique du passé lorsque les chanteurs étaient toujours des membres permanents de la communeauté.

IV — Dans chacune des communeautés étudiées — au moyen de la méthode d'observation participante — les danses folkloriques furent observées dans des situations légitimes, c'est-à-dire à l'occasion de fêtes populaires réelles, en général des fêtes religieuses, catholiques. L'identité de ces danses fut confirmée par l'étude d'une carte de distribution folklorique de la Société d'Ethnographie et Folklore, faite quelques années auparavant. Il est intéressant de remarquer, à ce point, que le folklore se trouve dans une position amusante et contradictoire dans la plupart des communeautés brésiliennes actuelles: l'Église et la loi défendent la pratique de ces "coutumes payennes" tandis que les organisations culturelles essayent de préserver ce qu'elles considèrent comme le patrimoine culturel populaire.

V — Chaque type de danse fut analysé:

1. par rapport à son histoire;
2. par rapport à sa forme actuelle;
3. par rapport à la documentation disponible dans ce champ d'étude.

VI — L'analyse, (1) de la danse en soi-même et (2) des groupes qui la pratiquaient dans le passé et de ceux qui la pratiquent à présent, nous conduisit à des conclusions sur leur structure sociale, leur position et status dans la société locale et sur le degré de solidarité sociale à l'intérieur de la communeauté. Par exem-

ple: à Tieté — et encore plus nettement aux environs de São Paulo — le groupe, presque entièrement nègre, qui dansa le *batuque* fut laissé à part de la population comme un tout. Ils avaient dû lutter afin d'obtenir permission de la police pour leur fête; ils avaient dû se limiter à un espace en dehors de la ville; ils avaient dû vaincre des obstacles de toute sorte. L'opposition du prêtre catholique incluse. A São Luís do Paraitinga, communeauté rurale et isolée, les danses faisaient implicitement partie d'un programme global de festivité religieuse qui se réalisa avec la coopération des autoriés administratives et catholiques, l'appui d'individus de grand prestige social; un programme qui embrassa toute la population, les habitants du village comme ceux des fermes environnantes. Chaque individu avait contribué, dans la mesure de ses possessions, avec de l'argent ou des cadeaux en espèce. Et les groupes de danseurs comptaient beaucoup de membres blancs.

Les déductions tirées de l'analyse peuvent être resumées en deux conclusions générales; une d'ordre méthodologique, l'autre d'ordre théorique.

1. *Contribution méthodologique*: L'étude du folklore comme partie fonctionnelle d'une culture constitue un abordage légitime pour l'étude d'une société, offrant au sociologue l'opportunité d'envisager une situation globale, d'observer une partie de la population et des coutumes qui autrement lui passeraient inaperçue;

2. *Contribution théorique*: L'analyse des traits folkloriques, de leur forme d'expression et de leur importance dans une certaine communeauté permet:

a) de classifier la communeauté en termes d'une gradation rurale-urbaine;

b) de déterminer ce que chaque réalisation folklorique, dans son context particulier, accompli pour la communeauté à un certain moment de son histoire — c'est-à-dire, sa fonction culturelle, économique et psychosociale.

SUMMARY

The hypothesis underlying this study is that folklore has some definite function in the group where the specific trait is observed. After observing some folk dances in several areas of the state of São Paulo, Brazil, the hypothesis arose that such dances, like many other traits, are not mere "survivals" or traces left from initiation rites in the so-called primitive societies — as in Van Gennep's theory — but that these traits live only as long as they perform a social function. Tradition, survivals are not explanations in themselves. Why do some traits persist, while others disappear? Why, in the complex of a certain trait, some details are changed whereas a core of features remain unchanged? What was the meaning, in the past, of Brazilian dances, as presented to us in historic and literary documents? What is the meaning, at present, of these dances as they are observed in some communities? These were the main question proposed in this study.

The material was collected and analysed according to the following plan:

I — Introduction: the social role of dancing, in different societies.

II — African-Brazilian dances. Analysis of folk dances in Brazil, showing their origin and development. Today the groups among whom folk dances are a significant cultural trait are mixed groups consisting of Negroes, white and mixed-bloods. But the themes around which dramatization is centered are always related to some African historical or traditional event which in every case observed for this study could be traced. On the other hand, verbal expressions that accompany them are related to present conditions in the community.

III — This study was carried out, by the method of participant observation, in three types of community:

1. The town of Tieté, situated along the river of the same name and on the road that during the XVI, XVII and XVIII centuries led the Brazilian "bandeirantes" (explorers and adventurers in search of gold and precious stones) in their westbound march of colonization. The town played, therefore, an important role in Bra-

zilian history at a time when bandeirantes' boats would leave from there for unexplored western regions. At present there is in Tieté a fairly high degree of communication by means of railroad, buses, etc.

2. São Luís do Paraitinga, a rather isolated rural community in the southern state of São Paulo, near the coast. There is no railroad and access to the municipality is by daily bus.

3. Areas in the outskirts of São Paulo, capital of São Paulo State. It is interesting to note that there is a migratory trend of rural Negroes towards the capital with these immigrants settling in the outskirts. This explains the prevalence of folk dances so close to the urban area. It also explains the existence of "specialists" who go from community to community with their guitars to sing in the improvised contest that is an essential part of the group folk dance. This is in contrast with the past the singer was always a member of the community.

IV — Each form of dance observed was analysed, (1), in relation to its history, (2) in relation to specific performances attended and recorded, and (3) in relation to data collected by other contemporary students of the subject.

V — In each community the dominant dramatic folk dance was observed in a genuine performance, that is, in connection with some genuine celebration, generally religious and Roman Catholic. A previous study of folk dance distribution, made by the Society of Ethnography and Folklore, of which the writer was one of the founders, plus participant observation and studies of contemporary literature were used to identify the dances and assert their dominance as traditional cultural traits. The context in which these dances were observed gained added significance because both the law and the church forbade the practice of such "pagan customs" whereas cultural societies tried to preserve them.

VI — From the analysis (1) of the dance itself and (2) of the groups past and present it was possible to arrive at a conclusion regarding their social structure, their position and status in the community as a whole and the degree of social solidarity within the local society. For instance: in Tieté — and especially in the outskirts of São Paulo — the group who danced the *batuque* (general name of group dances of African origin) were left alone and had to struggle to obtain a police permit to perform. They were looked down upon by the more sophisticated part of the population. In the more isolated community of São Luís do Paraitinga

the population acted as a whole, the dances being an unofficial part of Catholic festivals. The festivities, which lasted for several days, included socially prominent individuals as sponsors, church approval, and involved urban and rural population.

The several conclusions drawn from this analysis can be summarized into two contributions claimed by this study:

1. *Methodological contribution:* The study of folklore from the point of view of social function is a legitimate approach to the study of a community, providing the opportunity for a global situation, for observing a part of the population and a number of their cultural traits that otherwise would be ignored by the researcher.

2. *Theoretical contribution:* The analysis of folk traits and of their degree of importance in a group leads to:

a) classification of the community in terms of a folk-urban scale; and

b) the determination of what a specific folkloric performance does for a community at a particular moment. In other words, its cultural, economic or social-psychologic function.

BIBLIOGRAFIA UTILIZADA

OBRAS GERAIS

Antropologia e Sociologia:

- A. R. Radcliffe-Brown — *The Andaman Islanders* (Cambridge, 1933).
Clark Wissler — *Man and Culture* (5a. ed., Kansas University, 1923).
Émile Durkheim — *Les Formes élémentaires de la vie religieuse* (3a. ed., Paris, Alcan, 1937).
Ernest W. Burgess (ed.) *The Urban Community* (Chicago, 1927).
Noel P. Gist e L. A. Halbert — *Urban Society* (Nova York, 1933).
Paul Descamps — “La signification sociale des gynocraties” em *Revue Internationale de Sociologie* (janeiro-fevereiro de 1928).
Ralph Linton — *O Homem, uma Introdução à Antropologia* (trad. em port., São Paulo, 1943).
Robert E. Park — “Urbanization and newspaper circulation”, em *The American Journal of Sociology*, vol. XXXV (julho de 1929).
Robert E. Park, Ernest W. Burgess e Roderick McKenzie — *The City* (Chicago, 1925).
Robert Redfield — *The Folk Culture of Yucatan* (Chicago, 1941).
Stuart Queen e Lewis Francis Thomas — *The City* (Nova York, 1939).

Etnografia:

- Curt Nimuendajú — *Leyenda de la Creacion y Juicio Final del Mundo como Fundamento de la Religion de los Apapokuva-Guarani* (trad. por Juan Francisco Recade, São Paulo, 1944).
P. António Colbacchini e P. Cesar Albisetti — *Os Boróros Orientais* (São Paulo, 1942).

Sobre a África e os africanos:

- Alfredo de Sarmiento — *Os Sertões d'África* (Lisboa, 1880).
Augusto Whalen — *Costumes, Usos e Trajos de Todos os Povos do Mundo* (trad. do francês, Lisboa, 1864, 5 volumes), vol. 3.
Maurice Delafosse — *Les civilisations négro-africaines*. (Paris, 1925).
Melville Herskovits — *Social History of the Negro* — separata de *A Handbok of Social Psychology* (Worcester, 1935).

Sobre os africanos na América:

- Fernando Romero — “Ritmo negro na Costa Zamba” — em *Pensamento da América* (Rio de Janeiro, 27-9-1942).
“The Slave Trade and The Negro in South America”, em *The Hispanic-American Historical Review* (agosto, 1944).

Ildefonso Pereda Valdes — *Negros esclavos y negros libres* (Montevideo, 1941).

Melville J. Herskovits — *The Myth of the Negro Past* (Nova York, 1941).

“Os Pontos Meridionais dos Africanismos do Novo Mundo”, em *Revista do Arquivo Municipal*, vol. XCV (abril, 1944).

Sôbre o Brasil:

Viajantes:

Auguste de St. Hilaire — *Viagem à Província de São Paulo* (trad. São Paulo, 1940).

Charles Ribeyrolles — *Brasil Pitoresco* (trad., 2 vols. São Paulo, s.d.).

Cap. Richard F. Burton — *Viagens aos planaltos do Brasil* (1868) — trad. Editôra Nacional, 1941.

D. P. Kidder e F. C. Fletcher — *O Brasil e os Brasileiros* (trad. São Paulo, 1941, 2 vols.).

História regional e Memórias:

Affonso de E. Taunay — *Sob El-Rey Nosso Senhor* — separata do tomo I dos *Anais do Museu Paulista* (São Paulo, 1923).

Francisco de Paula Ferreira de Rezende — *Minhas Recordações* (Rio de Janeiro, 1944).

Gastão Penalva — *O Aleijadinho de Vila Rica* (Rio de Janeiro, 1933).

Julio Bello — *Memórias de um Senhor de Engenho* (Rio de Janeiro, 1938).

Luiz Edmundo — *O Rio de Janeiro do tempo dos Vice-Reis* (Rio de Janeiro, 1932).

Sôbre Dança:

Curt Sachs — *World History of the Dance* (Londres, 1938, trad. ingl.).

V. Parnac — *Histoire de la Danse* (Paris, 1932).

OBRAS ESPECIALIZADAS

Música brasileira e folclore:

Luciano Gallet — *Estudos de Folclore* (Rio de Janeiro, 1934).

Mário de Andrade — *Música do Brasil* (Coleção Caderno Azul, 1941).

Música, doce música (São Paulo, 1933).

Renato de Almeida — *História da Música Brasileira* (2a. ed., Rio de Janeiro, 1942).

Ensaio demográficos e econômicos:

Carlos Borges Schmidt — *Aspectos da vida agrícola no Vale do Paraitinga* — separata da *Revista Sociologia* (São Paulo, 1943).

Pe. Antônio d'Almeida Moraes Jr. — “O Êxodo da População Rural”, em *Serviço Social* (N.º 35, dezembro de 1944).

Samuel H. Lowrie — “O elemento negro na população de São Paulo”, em *Revista do Arquivo Municipal*, vol. XLVIII (junho, 1938).

Sérgio Milliet — *Roteiro do Café e outros ensaios* (Coleção Departamento de Cultura, 1939).

Estudos afro-brasileiros:

- Adhemar Vidal — “Costumes e práticas do negro” — em *O Negro no Brasil* (Vários autores — Rio de Janeiro, 1942).
- Arthur Ramos — *O Folk-lore negro do Brasil* (Rio de Janeiro, 1935).
A Aculturação Negra no Brasil (São Paulo, 1942).
- Benedito Pires de Almeida — “Tietê, os Escravos e a Abolição” em *Revista do Arquivo Municipal*, vol. XCV (1944).
- Braz do Amaral — *Os Grandes Mercados de Escravos Africanos* (Rio de Janeiro, s.d.).
- Donald Pierson — *Negroes in Brazil* (Chicago, 1942).
“Um sistema de referência para o estudo dos contactos raciais e culturais”, em *O Negro no Brasil*.
- Edison Carneiro — *Negros Bantus* (Rio de Janeiro, 1937).
- Jacques Raymundo — *O negro brasileiro e outros escritos* (Rio de Janeiro, 1936).
- João Dornas Filho — *A Influência social do Negro brasileiro* (Coleção Caderno Azul, 1943).
- João Ribeiro — *O elemento negro* (Rio de Janeiro, 1939).
- Jovino de Raiz — “O trabalhador negro do tempo do banguê comparado com o trabalhador negro no tempo das usinas de açúcar”, em *Estudos Afro-brasileiros* (Rio de Janeiro, 1935).
- Luiz da Câmara Cascudo — “Notas sobre o catimbó”, em *Novos Estudos Afro-brasileiros* (Rio de Janeiro, 1937).
- Manoel Querino — *A raça africana e seus costumes na Bahia* (Rio de Janeiro, 1916).
Costumes africanos no Brasil (Rio de Janeiro, 1938).
- Renato Mendonça — “O negro e a cultura no Brasil” — em *O Negro no Brasil*.
- Rodrigues de Carvalho — “Aspectos da influência africana na formação do Brasil”, em *Novos Estudos Afro-Brasileiros*.
- Samuel Campelo — “Fizeram os negros teatro no Brasil”? — em *Novos estudos afro-brasileiros*.

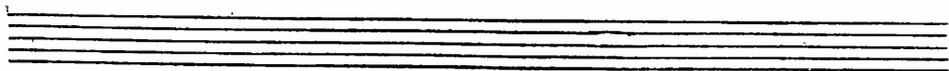
Folclore:

- Achyllles Porto Alegre — *Jardim de Saudades* (Pôrto Alegre).
- Afonso A. de Freitas — “Folganças populares do velho São Paulo”, em *Revistado Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, (vol. XXI, 1916-21).
- A. Americano do Brazil — *Cancioneiros de Trovas do Brasil Central* (São Paulo, 1925).
- Ana S. Cabrera — *Rutas de América* (Buenos Aires, 1941).
- Cornélio Pires — *Sambas e cateretés* (São Paulo, s.d.).
- F. Nardy Filho — “O primeiro Dia de Moagem”, em *O Estado de São Paulo*, 10-12-1944.
- Fernando Mendes de Almeida — “O Folclore nas Ordenações do Reino”, em *Revista do Arquivo Municipal*, vol. LVI (1939).
- Flausino Rodrigues Valle — *Elementos de Folk-lore Musical Brasileiro* (São Paulo, 1936).

- Gustavo Barroso — *Ao som da viola* (Rio de Janeiro, 1921).
- Julia de Brito Mendes — *Coleção Canções Populares do Brasil* (Rio de Janeiro, 1911).
- Luiz da Câmara Cascudo — “Festas de Negro”, em *A República* (Natal, 26-2-1942).
- Mário de Andrade — “Os Congos”, em *Lanterna Verde* (fev. 1935).
“O samba rural paulista”, em *Revista do Arquivo Municipal*, vol. XLI (novembro, 1937).
- Mário Wagner — “A Festa de Bom Jesus de Pirapora”, em *Revista do Arquivo Municipal*, vol. XLI.
- Mello Moares Filho — *Festas e Tradições do Brasil* (H. Garnier, Rio de Janeiro, 1901).
- Oneyda Alvarenga — *Comentários a Alguns Cantos e Danças do Brasil* — separata da *Revista do Arquivo Municipal* (São Paulo, 1941), vol. LXXP.
- Sebastião de Almeida Oliveira — “Cem adivinhas populares”, em *Revista do Arquivo Municipal*, vol. XCV (1944).
- Silvio Romero — *Cantos populares do Brasil* (2a. ed., Rio-São Paulo, 1897).

APENDICE

APÊNDICE I
 ALGUMAS "MODAS" DO BATUQUE DE TIETÊ

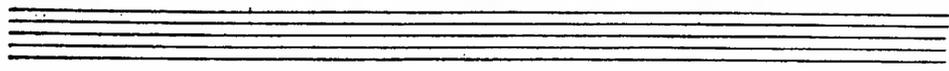


Bom - oi - te Boa - noite ai - ... c ai Co - le - ga Pa - re - to - nha

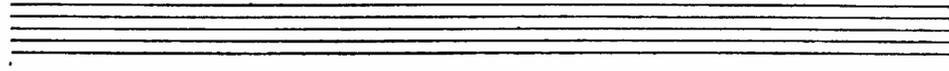
ai - ... ai me - cê vi - te res - to ai - ... ai

ai - que os - tro - num - que - viti - ai - ... ai - me - cê mên - da - tingu -

a - ropz ai - ... ai pro - empua - o - poro - da - qui ai - ... ai



Mão - de - pi - lã - Ma - do - re - vo - num - tê - bô - !



Ai! Seu Apunço Dia
 Ai! se acaba nessa Pala
 Aqui no mundo tem sua gloria
 Ai! lá no Céu tem seu lugar



APÊNDICE II

Versos dados por Luís Gongaza Neves das Chagas, que serviu de contra-mestre no *moçambique* assistido em São Luís do Paraitinga:

O irmão nos chegemo aqui com deus mues irmão) junto com a vilgem Maria) o irmão o nosso Rei São Benedito meus irmão) que e da nossa companhia)

esta palte e da comgada
que nos vamo dança primeiro
me ajudai São Benedito
para nos faxel o cluzeiro.

o meu são Benedito
me alomiai com sua lus
para nos fazel o retrato
do cluzeiro de Jesus

São Benedito quem feis
a isçada
subimo plo seu
esta madlugada

meu são Benedito
mandou me fala
que a zonda do mal
nos pelciza paça

la no seu eu ovi uma vos
de nosso Rei são Benedito
coroa o Rei da companhia
que fica a dança mais bonita

amanhan quem pelgunta
quem foi que aquir dançou
compania de são Benedito
que pol devosão aqui camtou

o minha nossa senhora
uma oiza e vou lhe pedi
uma pas ieste Blazil
daum geito neste mundo

no eu pega nesta bandeira
o mundo resplandeceu
vamo adora são Benedito
no altal da mai de deus

APÊNDICE III

“Embaixada” recitada em Formosa, ilha de São Sebastião, perante o *rei do Congo*, antes de começar a congada:

Numas desta madrugada orvalhada,
Num sinlecio ben profundo
Nasceu nosso bon Jesus,
Nosso redemptor do mundo.

Cantava os galo,
E no ceu grande signal
Parecia o dia amanhecer
Na quelle bellissimo lugar

O povo admirado,
Ao aquela estrela encantada ver
Pois era mesmo que mostrava
Onde o Criador estava.

Com maior repique de sino
Nesta hora mamanheceu
Os anjo alegre cantavan
E a glora no ceu se deu.

*

Esta embaixada foi copiada por Gioconda Mussolini, de um original passado à máquina. Informou-lhe o irmão do *rei do Congo*, Manoel Ciriaco da Silva, que quando um *congo do rei* não sabe fazer versos, nem escrever, o próprio rei “tira p’ra êle”. Estes versos, por exemplo, são de sua autoria.

chinhor capitão
que venha de la
pareça na linha
pla nos maneja

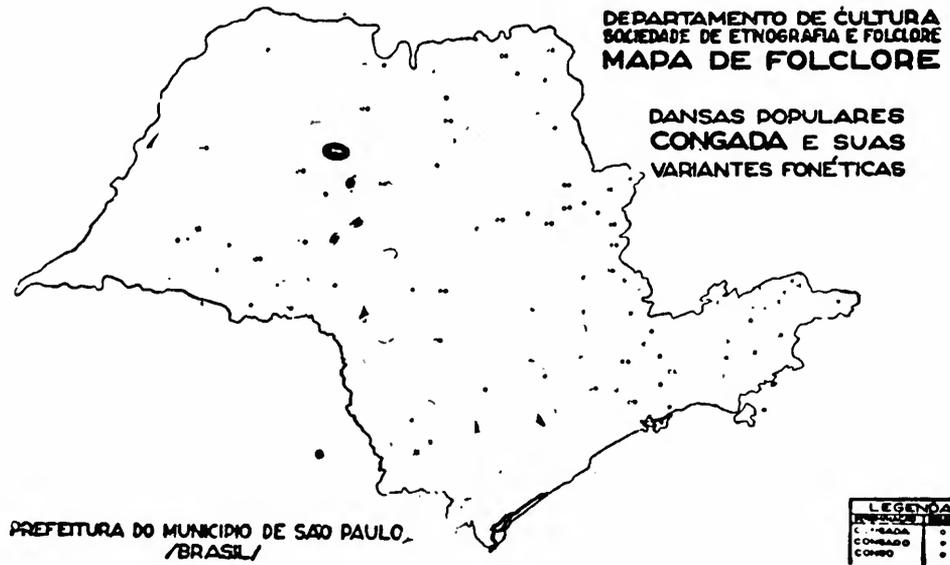
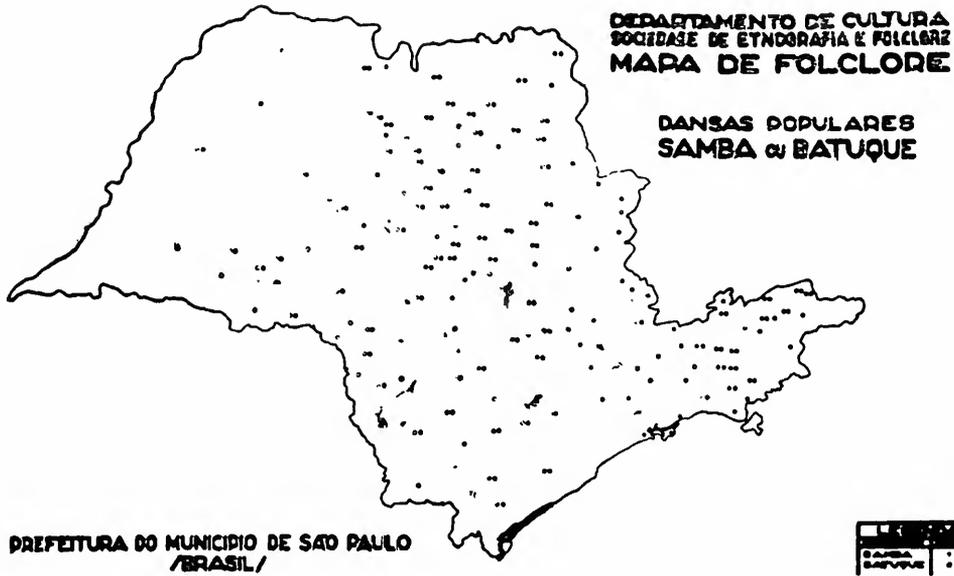
cinhol genera
cinhol capitão
como é bonito
tlocal de bastão

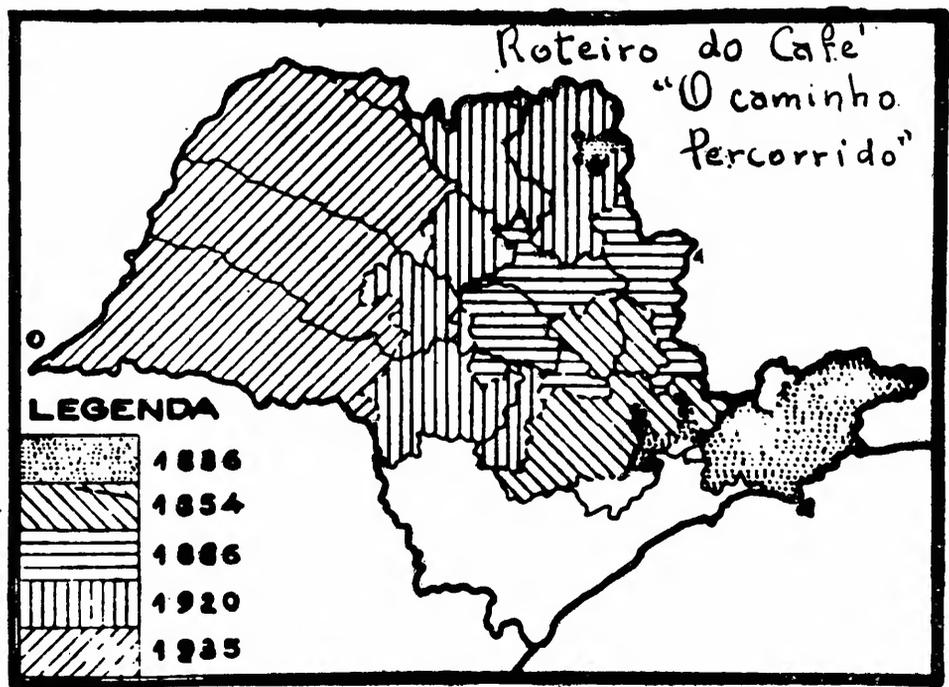
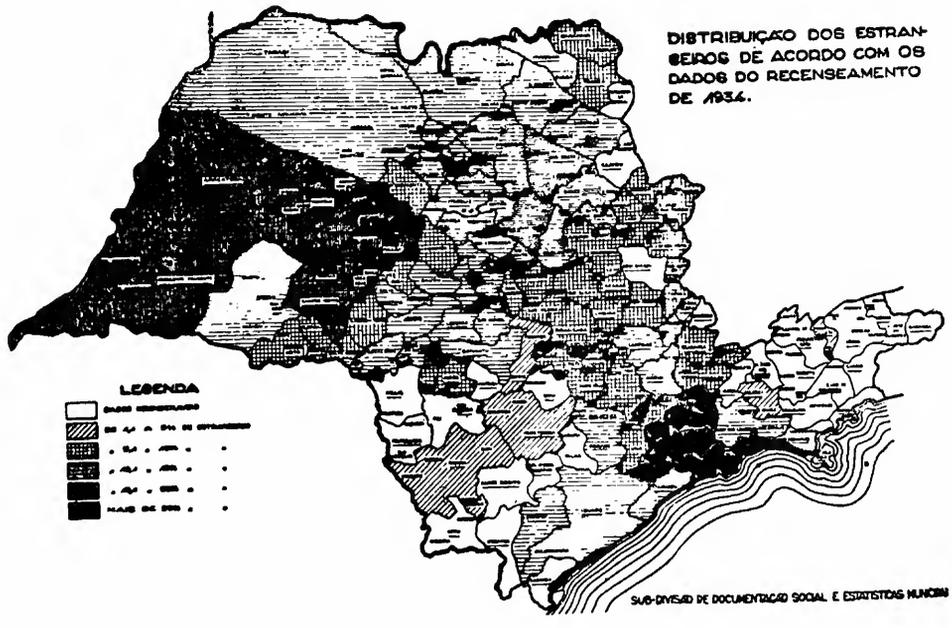
o imfeito da comgada
e o nosso Rei da companhia
que tem us manto de aliglia
tem sua coroa bliante
que nem a istrla da guia
com suas flol de maravia

la no seu tem muita flol
nos pes de santa maria
la do seu caio uma rroza
desfolho na companhia

istrelinha do nolte
istrelinha da guia
nos vamo com deus
e a vilgem maria







Í N D I C E

	Pg.
Introdução	5
Dansas afro-brasileiras	21
Batuque	35
Batuque em Tietê	41
Batuque em Vila Santa Maria	59
Congada	63
Congada em Vila Santa Maria	71
Moçambique	77
Moçambique em São Luís do Paraitinga	81
Jongo	87
Jongo em São Luís do Paraitinga	91
No passado e no presente	101
Resumé	117
Summary	121
Lista de autores citados	125
Apêndice	129
Índice	139

**COMPOSTO E IMPRESSO NA SECÇÃO GRÁFICA DA
FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
1 9 5 8**

