

O SAMBA DE TERREIRO DE ITU.

I. — INTRODUÇÃO.

Realizava-se anualmente em Itu (Estado de São Paulo), uma dança tradicional negra conhecida pelos naturais do lugar como “samba”, “samba da negrada”, “samba dos negros” ou “samba de terreiro”. Essa dança fazia parte das cerimônias religiosas e profanas que os pretos dedicavam a São Benedito, por ocasião das comemorações em honra do santo negro, e à Santa Isabel, em homenagem à Princesa Isabel, e em regozijo pela passagem do dia da libertação dos escravos.

Recentemente, contudo, verificou-se na cidade uma tentativa de fazer reviver o antigo samba. Em sua apresentação atual, a dança sofreu algumas alterações, com referência aos caracteres do samba de terreiro tradicional de Itu. Esse fato, associado com o interesse folclórico que o samba dos negros apresenta para os especialistas, orientou nossa pesquisa no sentido de colher dados relativos à integração do samba de terreiro e suas manifestações na cultura local de Itu, tanto no passado, quanto no presente.

Os dados relativos às atuais manifestações do samba de terreiro foram colhidos nos princípios deste ano. Houve uma tentativa para restabelecer essa festa da cultura local e nessa oportunidade pudemos acompanhar tôdas as fases de sua realização. Ao lado dos dados colhidos por observação direta, realizamos entrevistas com indivíduos de diversas idades, brancos e negros, principalmente aqueles que puderam participar, direta ou indiretamente, do samba de terreiro no período que termina por volta de 1940. Além dessa parte da pesquisa, tentamos explorar a documentação histórica acessível, com o fito de completar a descrição sociológica do fenômeno.

Afinal, por que durante cêrca de 15 anos consecutivos não houve samba em Itu? Por que se relevou com caracteres diversos em 1955? Seria por causa do esquecimento provocado pela interrupção? Estas e outras questões nos preocupavam, enquanto realizávamos a pesquisa. Procurávamos saber, também, porque fôra extinto o samba de terreiro em 1940. Seria conseqüência de uma hipertrofia da festa profana, em detrimento da religiosa? Seria decorrência de uma modificação da mentalidade dos negros? Teria ha-

vido uma modificação profunda na situação dêles, na comunidade, alterando assim seus centros de interesse?

Estas são as questões que se nos apresentaram e que pretendemos esclarecer neste trabalho. Todavia, o samba de terreiro de Itu é um fenômeno social que pode ser analisado como fato folclórico e do ponto de vista sociológico. E' como fato folclórico que vamos encará-lo na parte III, onde pretendemos também fornecer algum material comparativo. Será como fenômeno social, porém, que procuraremos interpretá-lo. Os resultados da análise sociológica serão apresentados na parte IV desta exposição.

II. — O SAMBA DE TERREIRO.

Os dados que colhemos em Itu permitem apresentar descrições do samba de terreiro em duas épocas distintas. Numa delas, a dança é exposta conforme se realizava entre os anos de 1930 e 1940, período a que se refere a quase totalidade dos informantes. Na outra descrição o samba é representado como o presenciamos na noite de 5 para 6 de janeiro de 1955, quando tentaram revivê-lo depois de cerca de quinze anos de interrupção.

A. — Tem-se notícia de que a partir de 1888, quando a Princesa Isabel proclamou a libertação dos escravos, os negros realizavam a sua dança tradicional — o samba — em diversos lugares da região ituana: na cidade e nos arrabaldes. Entretanto, depois daquela data, um desses lugares logo sobrepujou aos outros, seja quanto ao interesse que despertava, seja quanto à repercussão da fama de seu samba. Tratava-se do terreiro fronteiro à igreja de São Luís, Bispo de Tolosa, situada no antigo largo de São Francisco, hoje praça D. Pedro I (1). Este logradouro público reunia dois elementos altamente favoráveis à realização do samba: possuía uma igreja, onde se encontrava também a imagem de São Benedito, o que levava a irmandade negra de mesmo nome a ter aí sua sede; e permitia aglomeração de gente, havendo chão batido suficientemente amplo para a dança e a assistência-participante. Reuniam-se, pois, num mesmo lugar, fatores favoráveis à festa religiosa e à profana. Aí se realizou o samba até a primeira década deste século. Dançava-se em duas épocas do ano, ambas particularmente importantes par o grupo negro. Sambavam no princípio do ano, nas chamadas festas do Ano Bom. Nesta ocasião dançavam tôdas as noites, do dia 1.º, a partir de seus primeiros momentos, até a noite do

(1). — Cf. Francisco Nardy Filho, *A Cidade de Itu*, III vol., São Paulo, 1950, pág. 204. Joaquim Luís Bispo, "Morreu o Samba Ituano", crônica publicada em *O Estado de São Paulo*, a 13-5-1954 — São Paulo.

dia 5 para o dia 6. Normalmente o samba iniciava-se logo após a reza, que se celebrava na Igreja. No dia 5, entretanto, realizava-se uma procissão ao entardecer, em honra de São Benedito. E à entrada da procissão celebrava-se a reza, depois da qual se iniciava o samba de terreiro à frente da igreja (2).

Conforme se verifica pelo exposto, havia nessa época do ano uma perfeita conjugação de cerimônias religiosas e festas profanas. Aquelas incluíam missas, comunhões, rezas e a procissão, enquanto que estas se resumiam em beber e sambar.

Em maio também se dava o mesmo. Neste mês, nas noites dos dias 10, 11 e 12 havia samba no terreiro da mesma igreja. Nestes dias, celebrava-se a reza em honra de Santa Isabel, mas a intenção era prestar uma homenagem *in memoriam* da Princesa Isabel, que no dia 13 de maio de 1888 assinara a lei de Abolição da escravidão no Brasil.

Nesta época também reinava equilíbrio entre as cerimônias religiosas e as profanas. Tudo corria em perfeita ordem. Os negros respeitavam os ofícios religiosos e, em compensação, o clero e autoridades municipais respeitavam o samba.

Na primeira década deste século, contudo, um incêndio destruiu parte da igreja de São Luís (3). E na mesma época foi inaugurada, à rua Santa Cruz, a igreja de São Benedito, dedicada ao padroeiro dos negros (4). E' para esta nova igreja que os pretos transferem os seus festejos, tanto os religiosos com os profanos, e com a mesma harmonia que se verificava anteriormente. Apesar de não estar situada numa praça como a outra, a igreja de São Benedito possuía um terreiro amplo ao lado e à frente, o que possibilitava a continuação do samba nas condições anteriores.

O samba que descrevemos a seguir é aquêlê que se realizava no terreiro que fica em frente a esta igreja, e possui os caracteres notados por nossos informantes entre 1930 e 1940.

Por ocasião do samba, o terreiro era tomado por uma *caieira* (fogueira), junto à qual se encontrava o recipiente com quantão (5). Ao lado formava-se um círculo de negros e negras sambadores, em sua grande maioria, e alguns brancos e brancas, curiosos quase sempre. Esse círculo apresentava diâmetro extremamente variável, segundo o entusiasmo geral. Mas possuía geralmente cerca de 7 metros de extensão. E era no interior desse círculo que se distribuíam tocadores e dançadores.

(2). — Francisco Nardy Filho, *op. cit.*, pág. 205.

(3). — Francisco Nardy Filho, *op. cit.*, pág. 206; Joaquim Luís Bispo, *op. cit.*

(4). — Francisco Nardy Filho, *op. cit.*, págs. 206-207.

(5). — Segundo nosso informante Henrique Maia, o quantão é uma mistura de pinga e água potável em quantidades iguais, onde se adiciona gengibre e pimenta ao gosto dos sambadores; a mistura completa passa por uma fervura antes de estar em condições de ser tomada.

Os instrumentistas sempre eram indivíduos do sexo masculino. Localizavam-se no interior do círculo, mas próximos à assistência, e reunidos num grupo. Isto não os impedia, contudo, de participarem da dança carregando seus instrumentos, conforme veremos adiante. Os instrumentos usados eram todos de percussão: *zabumba* (bumbo), pandeiro, reco-reco, cuíca, tamborim, guiso e *guaiá* (chocalho) (6). Às vezes encontrava-se mais de um instrumento do mesmo tipo no mesmo samba; mas nem sempre se reuniam todos os citados num mesmo samba.

Se entre os tocadores não havia mulheres, isto não significa que elas não participassem do samba, como dançarinas. Veja-se por exemplo a lista de sambadores fornecida por Joaquim Luís Bispo: Isaac, Filadelfo, Miguelzinho, Rafael, Juvêncio, João Pereira, Nhá Vitalina, Nhá Dita, Nhá Júlia, Nhá Inacinha, Nhá Teolinda e Nhá Maria Barriquinha (7). Todos êles eram muito conhecidos na década a que nos referimos.

Considerando que os indivíduos se dispunham no terreiro da forma mencionada, o samba iniciava-se da seguinte maneira: reuniam-se tocadores e dançadores ao redor do zabumba e aí alguém cantava uma estrofe improvisada. Êsse indivíduo cantava e passava a repetir seguidamente a mesma estância. Aos poucos os outros decoravam a parte do côro, que lhes cabia. Quando os versos estavam suficientemente decorados, a melodia já perfeitamente delineada e o ritmo nitidamente marcado, entrava em cena o zabumba, acompanhado dos outros instrumentos. E assim se iniciava entusiasticamente o samba de terreiro. Dada a estrofe, que podia ser improvisada por um homem ou mulher, dançador ou tocador, realizava-se um trabalho de aprimoramento da mesma, enquanto ela era decorada, até que se pudesse iniciar a dança com versos perfeitamente “polidos” pelo grupo todo. Aliás, êsse processo se repetia aproximadamente do mesmo modo para todo e qualquer samba (8), pois na sua grande maioria eram improvisados pelos sambadores, o que exigia aquêle mecanismo a fim de serem aceitos, sentidos e decorados por todos.

Quanto à coreografia, êsse samba de terreiro apresenta poucos elementos fundamentais. Não são numerosos os passos característicos nem as figurações. Além do processo de introdução da estrofe improvisada no seio do grupo, o que já deve ser considerado um elemento coreográfico importante, poucos são os que se lhes acrescentam. Senão, vejamos: tomando-se os indivíduos dis-

(6). — Esta lista de instrumentos foi elaborada com base nos dados fornecidos por Joaquim Luís Bispo (*op. cit.*) e Francisco Nardy Filho (*op. cit.*, pág. 205).

(7). — Joaquim Luís Bispo, *op. cit.*

(8). — A expressão samba é utilizada pelos participantes tanto para designar o samba de terreiro, como um todo, como para designar cada dança em si, ou o conjunto dos sambadores.

postos no terreiro, conforme já mencionamos, temos um círculo que é formado pelo que chamamos de assistência-participante. No interior do círculo encontram-se os dançadores, dispersos, e os instrumentistas a um canto (9). Como nos referimos a um samba já em execução, verifica-se que, enquanto os instrumentistas repetem seguidamente as mesmas frases musicais, os dançarinos fazem, individualmente, circunvoluções pelo interior da roda. Estes não dançam numa direção pré-fixada; parecem sambar a esmo, tendo como único ponto de referência o conjunto de tocadores, particularmente o zabumba. Dançam com os braços levantados, seja na altura do torax, seja para cima. A não ser em algum dançarino improvisador, os passos se reduzem a passadas irregulares, onde se nota nitidamente a marcação do ritmo; os pés parecem ser usados principalmente para a marcação rítmica. São, contudo, os braços, as cadeiras e o corpo todo que nos dão o modo característico de cada um dançar. Os quadrís, em particular, são grandemente usados pelas mulheres, que os utilizam em requiebrros.

Outro elemento coreográfico característico do samba de terreiro de Itu é a umbigada. Apresenta-se, contudo, de forma relativamente estilizada, pois raramente se verifica o contacto real entre os dançadores. Há apenas a menção de um dançarino encostar seu ventre no de outro. Em dois casos, no entanto, a umbigada atinge aspectos novos e mobiliza a atenção de grande parte da assistência. Num dêles ela se dá entre um dançarino e uma dançarina. Ambos se acham sambando e começam a se enfrentar frente a frente, a pouca distância um do outro. Neste caso, a disputa parece iniciar-se por uma provocação, um negaceio, entre os dois. Essa negaça, e isto se nota claramente, é altamente carregada de sensualidade, o que provoca o interêsse de todos. Um pretende atingir o ventre do outro com o seu, mas, enquanto a mulher foge e se oferece, o homem procura e recusa ao mesmo tempo. Nisto consiste o negaceio, que é realizado no ritmo certo do samba. Geralmente, esta situação atinge seu clímax com a umbigada pròpriamente dita, onde muitos dos nossos informantes viam manifestações sexuais e até mesmo figurações do coito. Outro caso onde a umbigada apresenta aspectos curiosos, coreograficamente, é aquêlê onde participam uma dançarina e o tocador de zabumba, com seu instrumento. Desta vez a disputa é também carregada de sensualidade, mas acrescida de um elemento cômico, que é o zabumba interpondo-se entre os dançarinos. Aliás, agora o aspecto luxurioso torna-se ainda mais notório devido ao verdadeiro

(9). — Tanto tocadores como dançadores são designados conjuntamente como sambadores.

poder mágico que o instrumento (o som evidentemente) exerce sobre todos. O clímax do negaceio, a umbigada, é conseguido através do zabumba, que toca muitas vezes fortemente o ventre da dançarina.

A assistência-participante também deve ser considerada elemento coreográfico conforme a própria expressão o sugere. Os indivíduos que formam a roda, homens e mulheres, não formam uma assistência impassível. São negros e negras, mulatas e mulatos, prontos para entrar no samba, seja através da umbigada que um dos dançadores lhes dirige, seja por uma simples insinuação, dessa umbigada, seja espontaneamente. Muitas vezes, um dançarino permanece alguns segundos em frente de uma sambista que está na roda e esta já se sente convidada a entrar no samba. Outras vezes verifica-se a menção de atingi-la com a umbigada. Em outros casos, nenhuma sugestão é necessária — apenas o entusiasmo que a música provoca.

Quanto às estrofes cantadas no samba de terreiro, no período que antecede 1940, verifica-se que podem ser dísticos ou quadras, onde encontramos uma parte para solo e outra para côro, conforme podemos constatar pelos exemplos colhidos:

- 1 — solo — Lá vem a roda
côro — Quem tem faca com ponta qu'esconda (10).
- 2 — solo — Capim fino virô catinguero
côro — Minha gente, cadê campinero (11).
- 3 — solo — Piriquito, cadê papagaio?
côro — Hoje é dia treze de maio (12).
- 4 — solo —
côro — Delegado mandô pará (13).
- 5 — solo — Eu tenho pena
Eu tenho dó
côro — Da novia preta
De minha avó (14).
- 6 — solo — Uá, uá
Uê, uê
côro — Só trabaio
P'ra bebê (15).

(10). — Informante: Anísio Belcofine.
(11). — " Anísio Belcofine.
(12). — " Corinθο Galvão de Toledo.
(13). — " Attilio Ianni.
(14). — Joaquim Luís Bispo, *op. cit.*
(15). — Joaquim Luís Bispo, *op. cit.*

7 — solo — Meu São Benedito
Já foi cozinheiro

côro — Agora êle é
Nosso pai verdadeiro (16).

Evidentemente essas são apenas algumas das muitíssimas estrofes, que os negros criavam continuamente no samba de terreiro.

Geralmente um samba (uma estrofe) durava longo tempo, cantado numa monotonia enervante para os que ouviam, mas num ritmo envolvente para os que sambavam. Alguns informantes chegam a falar em uma hora e até mais de duração de um samba; aliás, todos são unânimes em afirmar que durava longo tempo, o que pode ser indício do elevado grau de participação que os negros revelavam no samba de terreiro.

E quando se cansavam demais, era lícito aos sambadores retirarem-se para descansar, seja entre os que assistiam, seja nos bancos da igreja, que permanecia aberta e iluminada por tôda a noite (17).

Êsses foram os elementos que conseguimos colher a respeito do samba de terreiro que era dançado em Itu, na década que me-deia os anos de 1930 e 1940. Neste período, aliás, já se constata-vam elementos perturbadores do samba, como manifestação exclusivamente negra. Os brancos passaram a participar da dança ativamente. Não havia mais, conforme se verificava anteriormente, a preocupação dos negros e mulatos de manter o samba isento daqueles elementos. E os brancos, por sua vez, não o evitavam. Ou melhor, já o procuravam os indivíduos brancos da mesma camada social que os negros, principalmente os caboclos. E assim, pouco a pouco, o samba foi deixando de ser dos negros, *foi clareando*. Foi secularizando-se, perdendo os caracteres mágico-religiosos. Já não era uma festa profana, associada a cerimônias religiosas. Aquêlo passou a ser a exclusiva preocupação da maioria dos sambadores. Assim, o samba de terreiro ganhou novo significado para o branco, que o integrou.

Muitos descendentes de antigos sambadores não participavam da dança, pois viam nela um fator de desprestígio para si. Preferiam dedicar-se, por êsse motivo, a outros divertimentos. Aliás, isso era possível, por causa do calendário anual de festas, que abrangia outros divertimentos. Passaram a divertir-se principalmente nos dias de carnaval, para o que fundaram dois clubes em Itu, depois de 1920. Nesses clubes, da mesma forma que os brancos nos seus, os descendentes de escravos e velhos sambadores faziam bai-

(16). — Francisco Nardy Filho, *op. cit.*, pág. 205.

(17). — Francisco Nardy Filho, *op. cit.*, pág. 205.

le nos mesmos dias que aquêles: o baile do Ano Bom, o baile de Aleluia, o baile da Primavera, os bailes pré-carnavalescos, os carnavalescos, etc. E assim o samba de terreiro foi sendo esquecido pelos negros e mulatos já antes de 1930. Alguns saudosistas, velhos e ex-escravos, juntamente com alguns brancos, conseguiram levá-lo até cêrca de 1940, quando algumas medidas tomadas pelo clero e pelas autoridades policiais ajudaram a apressar sua extinção. O clero proibiu-o nas proximidades da igreja e a polícia impediu a sua realização dentro da cidade.

B. — Na noite de 5 de janeiro de 1955, após a reza na igreja de São Benedito, dançou-se novamente o samba em Itu. Não foi diante da igreja, que hoje não é mais terreiro de chão batido, mas coberto de lajes. Êste samba realizou-se no quintal do Mercado Municipal, que se encontra no quarto quarteirão acima daquela igreja, na mesma rua.

Desta vez, contrariamente ao samba de terreiro realizado anteriormente a 1940, era maior o número de brancos, entre os que assistiam. E poucos eram os negros e mulatos, todos também curiosos.

O terreiro estava tomado por uma *caieira* (fogueira), de um lado, e uma barraca de quentão, no outro lado. Entre a caieira e a barraca postaram-se os tocadores — todos mulatos — com seus instrumentos de percussão: uma *caixa* (caixa surda), um *guiá* (chocalho) e dois *zabumbas* (bumbos) (18). Ao lado dos tocadores colocaram-se os dançadores. E, cercando a todos, formou-se um círculo de aproximadamente 5 metros de diâmetro, com a assistência. Sim, agora temos apenas uma assistência, e não mais uma assistência-participante como anteriormente.

Encontravam-se no terreiro sòmente oito sambadores (tocadores e dançadores), um dos quais do sexo feminino: Juvenal de Campos, Maria Faustina, Lupércio Freitas, Osvaldo Caetano, João Ramos, João Barulho, Roque Galvão e Sebastião Peitudo. Eram negros e mulatos. Todos tinham sambado nos sambas de antes de 1940, em Itu mesmo. Quanto à dançarina, que era jovem, não pudemos confirmar êste detalhe.

Antes de irem para a roda os sambistas já haviam tomado uns goles de quentão, “para esquentar”. Já no interior do círculo passaram a conversar, tomando providências. A seguir ouviu-se algumas batidas fortes no zabumba, pedindo silêncio à assistência e a atenção dos sambistas. Entraram novamente a conversar, já agora

(18). — O *guiá* é uma caixa cilíndrica, de fôlha de flandres, com cêrca de 30 centímetros de comprimento e 15 de diâmetro; possui duas alças também de fôlha de cada lado, e no seu interior pedrinhas. O instrumento era pintado de amarelo e preto, em faixas longitudinais de cêrca de 3 centímetros de largura.

procurando saber quem iria começar o canto. Logo em seguida, ouvi-se uma estrofe que diz:

Eh! Campina, eh! Sorocaba
Ô sóio da minina
Ôi tá quem jabuticaba.

Os versos são repetidos diversas vezes por todos, até que começa a estabelecer-se um diálogo entre o cantador que deu o “ponto” e os dançadores, que fazem o côro, repetindo a frase “Ôi tá quem jabuticaba”. Quando êsses versos parecem já bem delineados e decorados por todos; quando a melodia está bem gravada e o ritmo patente a todos, o bumbo entra em cena na marcação certa, acompanhado pelos outros instrumentos. E assim se inicia o samba, com entusiasmo dos sambadores, e sob os olhares curiosos da assistência.

Os que estavam dançando faziam-no individualmente, sempre orientados para os instrumentistas, onde se reuniam cada vez que o samba era “cortado” (19). Davam os passos que entendiam, fazendo trejeitos próprios, e requebravam como podiam, principalmente a mulher presente. Não presenciamos nenhuma figuração que lembrasse a umbigada, estilizada ou não, encontrada no samba descrito anteriormente.

Aliás, o samba de terreiro presenciado por nós nesse dia apresentou alguns caracteres diferentes do antigo e desagradou aos próprios sambadores. Um dêles foi a curta duração de cada samba. Conforme sabemos, antes de 1940 cada estrofe era cantada por muito tempo — mais de uma hora, muitas vezes — o que evidentemente deveria corresponder às exigências emotivas do grupo. No samba que presenciamos, entretanto, isto não se verificou. Durante tôda a noite não houve samba que durasse mais que 5 minutos. E, além disso, o “ponto” foi dado, na sua quase totalidade, por um só indivíduo, que os tinha de memória, decorados. Este indivíduo era o que tocava zabumba, o qual, ao mesmo tempo, orientava os outros instrumentistas.

Êsses aspectos, associados com a ausência de mulheres sambistas, a distância da igreja que tanto se ligava aos festejos negros, e outros, revelavam marcantes diferenças entre o samba de terreiro em 1955 e o de 1940. Aliás, os próprios sambadores presentes demonstravam não estar satisfeitos com a dança, pois mostravam-se desorientados, interrompendo o samba a cada instante e bebendo quantão em grande quantidade logo de início. Veja-se, outro exemplo ilustrativo dessas diferenças: a assistência, que não era com-

(19). — “Cortar” significa interromper o samba que está sendo dançado, quando está esmorecendo, a fim de se iniciar outro.

posta, conforme já o dissemos, de indivíduos participantes, integrados no grupo. Eram curiosos: brancos, mulatos ou negros. Não se encontravam entre êles pessoas dispostas a entrar na dança, como antigamente. Não havia, portanto, possibilidade de manutenção do entusiasmo do grupo sambador, através do revesamento. Não precisamos lembrar, pois, que tôda a noite sòmente sambaram aquêles oito já mencionados, revezando-se entre si, e refazendo o entusiasmo através do quentão.

Quanto à vestimenta, usavam trajes domingueiros. A mulher vestia um vestido branco e os homens, calça, camisa e paletó, sem gravata. Posteriormente alguns tiraram o paletó.

Conforme dissemos acima, as estrofes eram dadas sempre pelo mesmo indivíduo, que as tinha de memória. Tratava-se de um velho sambador que decorara muitos dísticos, tercetos e quadras nos sambas de antes de 1940. Eis o que conseguimos registrar:

- 8 — solo — Sambá comigo é melhó.
côro — Sambá comigo é melhó.
- 9 — solo — Eh! Campina, eh! Sorocaba
Ô sóio da minina
côro — Ôi tá quenem jabuticaba.
- 10 — solo — Eu tenho pena
Eu tenho dó
côro — Do galo preto
Apanhá do carijó.
- 11 — solo — Ai papai
Ai papai
côro — Eu quero fazê bunito
Porque sô feiô demais.
- 12 — solo — Eu não sô criança
P'ra enganá cum ovo
côro — Pois, a gente casado véio
Tá quenem casado novo.
- 13 — solo — Verdura é serráia boa
P'ra quem qué comê
côro — Quem tem dente não morde
Quem não tem qué mordê.
- 14 — solo — Até um dia
Até um dia
côro — Sereno cái
No cabelo de Maria.

- 15 — solo — No arto da samambáia
Viram o rôxo da semente
côro — Não façá carinho p'rosotro
Sabe bem que a gente sente.
- 16 — solo — Assim não é
Assim não é
côro — Que dança com muié.
- 17 — solo — Pisei na pedra torta
Essa pedra balançô
côro — O mundo que tava tôrto
A Rainha endireitô.

A seguir transcreveremos os textos das estrofes colhidas por nosso informante Henrique Maia, cuja grafia será mantida:

- 18 — Ôi, abra a roda
prá Ema dançar!... Bis
- 19 — Ôi, Campinas! Ôi Limêra
Pisei na ponta da linha,
balancei, Campina inteiral...
- 20 — D. Maria, saia fora
venha vê, no seu terrero
corre água, sem chuvê,
corre água, sem chuvê...
- 21 — Ai, eu chorei
eu chorei, logo ao nascer,
se mecê não acredita,
eu choro para mecê vê!...
- 22 — Mataram o meu carnêro,
na Fazenda Chapadão,
não quero sabê de nada...
Quero meu carnero, são!...
- 23 — Adeus, adeus,
adeus, que já vou mimbora...
Quem fica, fica com Deus,
eu vou com Nossa Senhora!... (20).

Os textos de número 8 a 23, portanto, são de estrofes cantadas no samba de terreiro realizado em 5 de janeiro de 1955. Conforme já dissemos, somente algumas foram improvisadas; a grande maioria foi fornecida pelo tocador de zabumba, que as tinha de

(20). — As estâncias número 18, 19, 20, 21, 22 e 23 foram colhidas por Henrique Maia e publicadas em *A Gazeta de Itu*, a 16-1-1955.

memória, guardandas de sambas anteriores. Tivemos o cuidado de transcrever tôdas as estâncias colhidas, para que os especialistas interessados nesta parte de nossa pesquisa tivessem o máximo de material comparativo. Aliás, na parte seguinte esboçaremos uma análise dessas composições com relação a modas e trovas do folclore caboclo paulista.

Para os interessados em uma análise poético-melódica, entretanto, transcrevemos a seguir os textos musicais correspondentes à estrofes número 8, 9, 10 e 11. Estes textos foram colhidos pelo musicólogo Dr. Tarcizo Leonce Pinheiro Cintra, que esteve presente ao samba de terreiro acima descrito:

Dr. Tarcizo Leonce Pinheiro Cintra

8

Musical notation for stanza 8. It consists of two staves. The first staff is labeled "Solo" and "Coro". The lyrics are: "Sam-bá cor - mu-gaé me-êthô Sam-bá cor - mu-gaé me-êthô". The second staff is labeled "Variação do solo" and contains the same lyrics: "Sam-bá cor - mu-gaé me-êthô Sam-bá cor - mu-gaé me-êthô".

9

Musical notation for stanza 9. It consists of two staves. The first staff is labeled "Solo" and "Coro". The lyrics are: "Éh! Cam - pa - ra B. S. - ro - ca - ba Ó só - ro da me - ta - ra. Ói - tá que - rem ja - bu - ri - ca - ba (Solo) Éh. Cam". The second staff is empty.

10

Musical notation for stanza 10. It consists of two staves. The lyrics are: "Éu te-nhô pa - ra Éu te-nhô dá - De pa - lo pre - to a - pa - nhô do ca - ri - jo".

11

Musical notation for stanza 11. It consists of two staves. The lyrics are: "Éi pa - pai - Éi pa - pai - Éu que - ro zê bu - ri - to por - que são - to - do - mais".

III. — SAMBA OU BATUQUE?

Apesar de não ser nossa preocupação principal realizar uma análise folclórica do material recolhido, faremos algumas indicações nesta parte que permitam situar adequadamente o samba de terreiro de Itu, tanto no plano de suas origens africanas, como no das relações com as diversas manifestações suas já estudadas em nosso meio. Vamos estabelecer algumas conexões entre os estudos realizados por Arthur Ramos, Oneyda Alvarenga, Renato de Almeida e outros, a respeito do samba e do batuque, e o samba estudado por nós em Itu. Nosso intuito primordial é fornecer ao leitor elementos tais que lhe permitam obter uma noção clara do que pode representar o samba de terreiro de Itu no quadro das danças brasileiras, particularmente com referência ao samba e ao batuque estudados por aqueles autores.

Conforme nos afirma sugestivamente Renato de Almeida, o negro “já vinha sambando lùgubrememente nos navios negreiros” enquanto era trazido da África para o Brasil. E, “aqui chegando, nas horas vagas, ia batucar e sambar” (21).

E’ Arthur Ramos, no entanto, que nos fornece indicações documentadas sôbre a origem africana de diversas danças do folclore brasileiro (22). Segundo êste autor, o batuque é de origem angola-conguês e é a dança africana trazida pelos escravos que maior influência exerceu sôbre as danças populares afro-brasileiras (23). Assim, o samba é considerado como um dos desenvolvimento que sofreu o batuque quando entrou em contacto com as condições sócio-culturais do meio brasileiro. Conforme a região do país, ou seja, de acôrdo com as condições sociais e culturais encontradas, o batuque teria sofrido transformações neste ou naquele sentido. Posteriormente o samba, por sua vez, também sofreria transformações, o que viria dar diversos tipos regionais do mesmo (24). Em linhas gerais, o batuque — uma dança trazida pelos negros da África — teria como uma das suas características a “umbigada”, que os negros chamavam de *samba*. No Brasil, esta palavra ter-se-ia transformado em *samba*, expressão esta que passou a ser usada como sinônimo de batuque. Mas sômente mais tarde é que o samba teria adquirido feição própria, não perdendo, contudo, certos caracteres de dança de roda, comuns também ao jongo, além do batuque (25).

Em que consiste, afinal, o batuque africano? Para Alfredo Sarmiento, citado por A. Ramos (26), na Angola “o batuque consiste

(21). — Renato de Almeida, *História da Música Brasileira*, Rio, 1942, pág. 151.

(22). — Arthur Ramos, *O Folclore Negro do Brasil*, Rio, 1954, 2a. ed. cap. V.

(23). — Arthur Ramos, *op. cit.*, pág. 124.

(24). — Arthur Ramos, *op. cit.*, pág. 127.

(25). — Arthur Ramos, *op. cit.*, pág. 127.

(26). — Arthur Ramos, *op. cit.*, pág. 124.

também num círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um preto ou preta, que, depois de executar vários passos, vai dar uma embigada, a que chamam *samba*, na pessoa que escolhe, a qual vai para o meio do círculo, substituindo-o". Para Luciano Gallet, que Arthur Ramos utiliza grandemente nesta parte de seu trabalho, tanto o batuque como o samba conservaram no Brasil êsses caracteres, apesar das variantes regionais. Aliás, L. Gallet nos fala na improvisação da estrofe e no diálogo entre o solo, que é feito por quem fornece a estrofe, e o côro, que é cantado por todos os dançadores, como elementos comuns ao jongo, batuque e samba. "O cantador improvisa a estrofe, o côro responde enquanto ao lado estão os músicos com seu instrumental ruidoso". "Estas danças prolongam-se dia e noite; desde que circule a "pinga" e que os ânimos se mantenham exaltados" (27). Note-se, contudo, que a descrição de L. Gallet se refere a material colhido no Brasil e em data recente, pois sua obra *Estudos de Folclore* foi editada em 1934.

Renato de Almeida, que já mencionamos acima, adota o mesmo ponto de vista de A. Ramos: o samba foi por muito tempo usado como sinônimo de batuque, e dêle se desenvolveu, posteriormente. E afirma "o *batuque* tem o significado genérico das danças de roda afro-brasileiras, como sinônimo de *samba*. Êste se faz no terreiro ou no interior, em pequeno espaço. Enquanto a negrada em roda batuca e canta, um dançarino ou dançarina, às vêzes um par, dança ao centro, numa coreografia primária, de requebros e meneios, abaixando-se ou erguendo-se, ora em movimentos lânguidos ora frenéticos, sempre sensuais, e terminando com a umbigada. Quando, ao centro, está um dançarino, êle dá a umbigada numa mulher, de frente da qual pára e faz vários floreados. Dada a umbigada, vem ela para o centro, conclui a sua dança e acaba dando a embigada num homem e assim, sucessivamente, vão se alternando homens e mulheres. Quando dança um par, a embigada é sinal do fim e novo par deve substituí-lo ao centro da roda" (28). Evidentemente, esta descrição parece ser um adendo à anterior; parece completar a descrição da coreografia fornecida por A. Ramos, deixando de lado o canto.

Oneyda Alvarenga, da mesma forma que Renato de Almeida, é uma estudiosa que se preocupa principalmente com os aspectos musiciais das danças brasileiras. Coloca-se, no entanto, como defensora da mesma tese dêste autor e A. Ramos. Para ela o samba "é outro nome dado no Brasil a essa mesma coreografia" (29), isto é, ao batuque. E, numa descrição suscinta nos diz que o ba-

(27). — Arthur Ramos, *op. cit.*, pág. 127.

(28). — Renato de Almeida, *op. cit.*, pág. 158.

(29). — Oneyda Alvarenga, *Musica Popular Brasileira*, México, 1947, pág. 113.

tuque “consiste em uma roda na qual tomam parte, além dos dançadores, os músicos e os espectadores. No centro da roda fica um dançador solista, ou um ou mais pares, ao cargo dos quais está de fato a coreografia. A dança consiste em movimentos violentos dos quadris, sapateados, palmadas e estralar de dedos, e apresenta, como elemento específico, a umbigada, que o dançarino ou dançarinos dão nos componentes da roda que escolhem para os substituir” (30). A palavra batuque, nos informa ainda a autora, é corrente no Brasil como designativo genérico do tipo coreográfico que ela representa, ou das danças acompanhadas por grande instrumental de percussão, ou, ainda, como designativo desse próprio instrumental (31). Mas tem estado a cair em desuso em favor do samba, principalmente em São Paulo, Bahia e Rio de Janeiro (32).

No Estado de São Paulo o samba é realmente mencionado por diversos autores e, segundo estes, apresenta características próprias. E’ a mesma Oneyda Alvarenga quem nos informa que o samba paulista das zonas rurais não apresenta a umbigada e está passando dos negros para os caboclos. Em Tietê, diz ela, existe um samba em que os dançadores se dispõem em duas filas, uma de homens e outra de mulheres, os quais fazem uma série de meneios; do lado dos homens ficam os instrumentistas. Entre as duas filas fica um solista (dançarino), que vai sendo substituído sucessivamente por outros das filas (33).

E’ Mário de Andrade, no entanto, quem nos dá uma das melhores descrições do samba no Estado de São Paulo. Em seu trabalho intitulado “O Samba Rural Paulista” (34) esse autor nos fornece excelentes indicações a respeito de uma das manifestações típicas do que êle chama o *samba rural paulista*. Trata-se do samba estudado por êle em Pirapora, em 1937. Coreograficamente, essa dança apresenta-se do seguinte modo: os tocadores ficam de um lado, em fila, e as dançadoras (tôdas eram mulheres) situam-se também em filas (três filas sucessivas), de frente voltada para os tocadores. Quando dançam verifica-se um avançar e recuar constante dos instrumentistas e das dançarinas. “Na aparência, diz Mário de Andrade, a coreografia é precária”: rebolar de ancas, passos improvisados, o inclinar e erguer do torso e uma marcha pesada, para frente e para trás. Aliás, o que predomina esteticamente é o ritmo. E’ a êste que os indivíduos se entregam com maior intensidade, deixando para segundo plano a letra, a melo-

(30). — Oneyda Alvarenga, *op. cit.*, pág. 112.

(31). — Oneyda Alvarenga, *op. cit.*, pág. 113.

(32). — Oneyda Alvarenga, *op. cit.*, pág. 114.

(33). — Oneyda Alvarenga, *op. cit.*, pág. 116.

(34). — Mário de Andrade, “O Samba Rural Paulista”, in *Revista do Arquivo Municipal*, vol. XLI, ano IV, novembro, 1937, São Paulo.

dia, o mesmo os passos do samba. Quanto ao texto das estrofes, pode ser dado por homem ou mulher, desde que pertençam ao grupo de sambadores (tocadores e dançadores). Esse texto é introduzido no seio do grupo através do que M. de Andrade chama a "consulta coletiva", que pode ser considerado um momento coreográfico. Esta consulta consiste no seguinte: todos sambadores se reúnem em volta do bumbo, donde emerge um texto recitado indistintamente, que aos poucos vai se firmando, vai se polindo, até atingir uma forma nítida, marcada e decorada por todos. Somente neste ponto o bumbo e os outros instrumentos entram em cena. Além de outros aspectos do samba que estudou, o autor lembra ainda a duração de cada samba, que era de cerca de 5 a 6 minutos (35).

Em seu trabalho intitulado *Descrição da Festa de Bom Jesus de Pirapora*, resultante de uma pesquisa realizada em 1936, em Pirapora, Mário Wagner Vieira da Cunha nos oferece também uma descrição do samba. Não podemos, contudo, afirmar que seja o mesmo samba descrito por Mário de Andrade, que o estudou no ano seguinte, pois a festa de Pirapora apresenta certas peculiaridades que não nos permitem essa constatação. Aliás, conforme nos informa o próprio Mário Wagner (36), os sambadores que se encontravam em Pirapora nos dias de festa pertenciam a *batalhões* distintos quanto à procedência: batalhão de Campinas, de São Paulo, de Itu, etc., cada um com seu chefe. Sabemos que o samba estudado por Mário de Andrade foi aquele apresentado pelo batalhão de São Paulo; mas não sabemos a que batalhão pertencia o samba descrito por Mário Wagner. Isto não nos impede, contudo, de aproveitar, para fins comparativos, a descrição fornecida por este autor.

O samba estudado por Mário Wagner apresenta os seguintes elementos coreográficos: geralmente os dançadores se compõem de homens e mulheres (estas em maior número) que dançam voltados para os tocadores, em direção dos quais avançam e recuam, ao compasso do samba. Os requebros não são uniformes nem constantes, havendo grande improvisação de gestos e passos. As mulheres utilizam em seus meneios principalmente os quadris. Os instrumentistas, que são sempre indivíduos do sexo masculino, tocam: tamborim, pandeiro, guaiá, bumbo, cuíca, reco-reco e tambor médio. O chefe é quem toca o bumbo e oferece, geralmente, a primeira estrofe para o samba. Verifica-se, contudo, a improvisação nos

(35). — Mário de Andrade, *op. cit.*, págs. 39-47.

(36). — Mário Wagner Vieira da Cunha, "Descrição da Festa de Bom Jesus de Pirapora", in *Revista do Arquivo Municipal*, vol. XLI, ano IV, novembro, 1937, São Paulo.

moldes descritos por Mário de Andrade na parte referente à “consulta coletiva”, de onde emergem dísticos, tercetos e quadras (37).

Finalmente Mário Wagner faz algumas considerações a respeito da decadência do samba em Pirapora, decadência essa constatada por êle mesmo, no ano seguinte ao da pesquisa, em 1937. Segundo seu parecer, o samba estaria em decadência no lugar em consequência do desequilíbrio verificado entre a festa religiosa, que era o motivo da concentração de forasteiros em Pirapora, e a festa profana, onde predominava o samba. Naturalmente êsse desequilíbrio passou a favorecer o samba, o que levou a uma ação repressiva por parte do clero, que se estribou na licenciosidade reinante no seio do samba (38).

Evidentemente o leitor já verificou em que pontos o samba de terreiro de Itu se assemelha ou diverge das diversas manifestações de samba e batuque apresentadas acima. Entretanto, para que os aspectos que julgamos significativos fiquem suficientemente destacados, convém esboçar uma análise comparativa.

Muitas são as contingências sociais e culturais que separam o batuque encontrado por Alfredo Sarmiento em Angola e o samba de terreiro de Itu (39). Entretanto, apesar dessas contingências, o que perdurou neste, tendo provindo daquele? Manteve-se a roda, ou seja, o círculo formado pela assistência-participante que envolve os sambadores e a umbigada. Se aquêle elemento, contudo, permaneceu relativamente intacto, a umbigada transformou-se, estilizou-se, saiu da roda para fazer parte da dança própria dita. Em Itu a disputa coreográfica entre os componentes do casal que dança é realizada dentro do círculo e está fortemente carregado de sensualidade. E esta disputa, ou melhor, esta negação, é ainda mais intensa quando entra em jôgo o zabumba e seu tocador. Mas a umbigada já não é obrigatória nem generalizada no samba ituano. Muitos dançadores saem da roda sem deixar substituto, enquanto que outros convidam seus substitutos de formas diversas: com a umbigada, batendo com as costas da mão direita no ventre de quem aguarda, atingindo o indivíduo que está parado com o corpo todo, etc. Transformou-se. Não se extinguiu como em Tietê e Pirapora, mas perdeu a antiga significação para os sambadores. A umbigada em Itu não tem aquela essencialidade para a dança conforme assinalam A. Ramos, Renato de Almeida e Oneyda Alvarenga, tanto para o samba quanto para o batuque. E' apenas um dos elementos coreográficos. Ela sòmente

(37). — Mário Wagner Vieira da Cunha, *op. cit.*, págs. 20-30.

(38). — Mário Wagner Vieira da Cunha, *op. cit.*, págs. 30-33.

(39). — Sempre que nos referirmos ao samba de terreiro de Itu, estaremos nos reportando ao samba existente nessa localidade antes de 1940. Tornaremos explícitas as referências que fizemos ao samba encontrado por nós em 1955, nessa cidade.

polariza o entusiasmo coletivo, conforme dissemos, quando se verifica uma disputa entre dois dançarinos de sexos opostos, ou quando entra em cena o tocador de zabumba com seu instrumento. Mas, nestes casos insinuam-se elementos cômicos e eróticos, os quais despertam as atenções gerais. Por outro lado, no samba de terreiro presenciado por nós em 1955 já não ocorre a umbigada, o que vem confirmar a importância relativa que lhe era atribuída antes de 1940.

Aliás, nos seus aspectos coreográficos, e ressalvado o papel atribuído à umbigada em Itu, o samba de terreiro é semelhante ao descrito por Oneyda Alvarenga em sua *Musica Popular Brasileira*. Não se constata as filas de dançadores, como em Tietê, nem a disposição em filas de dançarinas e fila de tocadores, como encontrou Mário de Andrade em Pirapora.

A “consulta coletiva”, que Mário de Andrade descreve e Mário Wagner também registra (sem essa denominação), é encontrada no samba de terreiro ituano de forma semelhante àquela encontrada por esses dois autores em Pirapora. Apesar de não ocorrer no samba de 1955, o samba ituano anterior a 1940 apresenta manifestações bastante semelhantes ao que aquele autor chama consulta coletiva. Aliás, as três manifestações apresentam os mesmos caracteres gerais no conjunto do samba: a consulta coletiva visa congregar o grupo em torno das mesmas expressões poético-musicais, que são, geralmente, compostas de elementos da experiência comum dos indivíduos componentes do grupo.

E que dizer das estrofes em si? O que nos releva essas composições quanto às formas que assumem e quanto aos temas que utilizam como motivos? De acordo com Amadeu Amaral (40), a poesia popular brasileira divide-se em dois ramos distintos: o canto e o recitativo. Do cancionero, êle distingue o do campo da-quele da cidade, ou seja, o rural do urbano. No quadro do cancionero rural, Amadeu Amaral distingue a “moda” da “trova”. Deixando de lado as considerações que êle faz acerca das origens das mesmas, o que não nos interessa no momento, verifiquemos o que êle nos diz a respeito da forma e dos motivos dessas composições caboclas. “Quanto à forma, predominam geralmente na *moda* o verso setissílabo e a rima única, ora soante, ora toante, alternando com versos brancos. Mas também aparecem de quando em quando versos menores, como o de cinco sílabas, e as rimas variadas” (41). Quanto aos temas, na “moda” predominam os seguintes: misérias do caboclo, aventuras, trabalhos, brincadeiras, humorismos, pura fantasia, “os mais diversos acontecimentos

(40). — Amadeu Amaral, *Tradições Populares*, São Paulo, 1948.

(41). — Amadeu Amaral, *op. cit.*, pág. 76.

da vida social” (42). Apesar de nada dizer a respeito das motivações da “trova”, o autor deixa implícito que as desta são as mesmas daquela. Aliás, a coleção que êle nos oferece o demonstra. Quanto à forma, entretanto, as “trovas” “constam geralmente de quatro versos de sete sílabas, rimando o segundo com o quarto, e quase sempre se dividem, quer quanto ao ritmo, quer quanto à idéia e quanto à estrutura oracional, em duas metades destacadas” (43). “Frequentemente a primeira das duas metades de uma quadrinha não tem relação lógica com a segunda, resolvendo-se em puro enchimento” (44).

Uma análise da forma e dos motivos das estrofes mencionadas neste trabalho revelam o seguinte fato: o samba de terreiro de Itu incorporou, ainda que imperfeitamente, modas e trovas do folclore caboclo. Quanto à forma, enquanto nas composições referentes ao samba anterior a 1940 encontramos somente a “moda”, no de 1955 temos ao mesmo tempo a “moda” e a “trova”. Quanto aos motivos, por outro lado, tôdas as composições citadas por nós enquadram-se no conceito de cancionero rural, de Amadeu Amaral. Em resumo, glosando-se as estâncias fornecidas por êsse autor (45) e aquelas apresentadas na parte II dêste trabalho, conclui-se que o samba de terreiro ituano, já no decênio 1930-1940, incorporara elementos do folclore caboclo paulista.

Um fator que nos chamou a atenção logo a princípio foi a duração de cada samba. Enquanto em Itu falamos os informantes em mais de uma hora de duração de cada canto, não vimos nada semelhante em outras pesquisas. Mário de Andrade refere-se à duração de um samba de 5 a 6 minutos, em média. Mesmo em Itu, em 1955, durava poucos minutos cada samba. A que se pode atribuir êsse fenômeno? Por que durava tanto tempo um samba, em Itu? Seria inovação cantar apenas poucos minutos, como se verificava em outras localidades?

A nosso ver, a duração temporal de um samba constitui um caráter que pode servir de pista para se avaliar o grau de “pureza” da dança, como manifestação cultural de origem africana. No plano da emotividade, a duração do samba seria um dos fatores que revelariam o grau de integração das personalidades no grupo. Os negros, individualmente, estariam mais integrados quanto maior fôsse o entusiasmo que dedicassem à dança. Assim, o samba de terreiro duraria até horas seguidas porque seria uma manifestação integral e espontânea do grupo, tanto no que se refere à estrofe como à melodia e ao ritmo. Aliás, como criação especí-

(42). — Amadeu Amaral, *op. cit.*, pág. 72.

(43). — Amadeu Amaral, *op. cit.*, pág. 79.

(44). — Amadeu Amaral, *op. cit.*, pág. 80.

(45). — Amadeu Amaral, *op. cit.*, págs. 71-93.

fica dos negros, é lícito ajuizar-se do alto grau de interesse que a dança lhes despertava (46).

Em outras localidades, e mesmo em Itu em 1955, a pequena duração das estâncias poderia ser atribuída à influência de padrões dos brancos, entre os quais podemos destacar, por exemplo, a imitação da duração das danças de salão. Ou então, seria conseqüência da integração do negro na sociedade livre, o que evidentemente alterou as suas disposições psico-sociais, o seu sistema de respostas, mesmo com relação a situações sociais semelhantes às que enfrentava quando em regime de escravidão (47).

Em resumo, o samba de terreiro ituano pode ser interpretado folcloricamente, em seus aspectos gerais, como uma variedade local assumida pelo samba, mas mantendo ainda, antes de 1940, alguns caracteres que o assemelham ao batuque transportado pelos negros de Angola.

IV. — ANÁLISE SOCIOLÓGICA.

Nesta parte de nosso trabalho vamos fazer algumas considerações sobre os dados colhidos em Itu, a fim de evidenciar as implicações sócio-culturais mais significativas (48). Pretendemos principalmente mostrar: a) quais as condições que levaram o samba de terreiro a se manter por muitos anos após a extinção da escravatura; b) quais os fatores que levaram o samba de terreiro a perder o interesse para os negros e seus descendentes, a partir de determinada época.

Contrariamente ao que supúnhamos inicialmente, a análise dos textos das estrofes citadas na parte II poucos elementos nos fornecem para a compreensão do processo sócio-cultural que levou o samba a manter-se por muitos anos e, em seguida, decair rapidamente. Após a extinção da escravatura, com o passar dos anos, as motivações que o grupo negro possuía foram se transformando rapidamente com as mudanças que ocorreram na estrutura social da comunidade. Tinham deixado de vigorar aquelas barreiras de castas e estamentos do período escravocrata. O negro agora livre, cidadão como qualquer branco, trabalhando lado a lado com este e recebendo também o seu salário. As restrições do regime escravo foram sendo esquecidas, e aqueles que não tinham

(46). — Somente em Florestan Fernandes se encontra referência à longa duração do canto, ao se referir ao batuque: "note-se, diz êle, que cantam apenas um dos versos noite a dentro" (pág. 256). "Congadas e Batuques em Sorocaba", in *Sociologia*, n.º 3, vol. V, São Paulo, 1943.

(47). — Considere-se a explicação dada a respeito da duração de cada samba como sugestão que necessita de novas pesquisas para confirmação.

(48). — Evidentemente, o material apresentado na parte II não satisfaz totalmente as considerações deste tipo. Daremos, contudo, na medida do necessário, as informações acessórias essenciais à interpretação.

sido escravos não chegaram a senti-las, não tendo, portanto, o que recordar. A nova situação social dos negros era a mesma dos brancos: lavradores, artesãos, serviçais, operários, etc. — assalariados, enfim. E' por isto que não encontramos nas estrofes citadas (49) senão motivos cotidianos. Não revelam as tensões sociais dos tempos da escravidão. Há apenas referências a experiências cotidianas: a dança, a mulher, o trabalho, a bebida, a polícia, enfim, os componentes fundamentais da vida social que os negros passaram a viver. Sòmente em três de tôdas as estâncias citadas encontramos indicações significativas com relação à ascensão social do negro: nas número 3 e 17 constatamos o regozijo pelo término da escravidão, e a número 7 sugere metafòricamente a aquisição do novo *status*.

Ascender na escala social foi, aliás, a preocupação fundamental dos negros após a extinção da escravatura. A própria luta anti-escravagista é uma manifestação marcante do desejo de igualar-se aos brancos. Por que, no entanto, os negros mantiveram o samba de terreiro por tantos anos — uma dança que os levava a distinguir-se dos brancos, a lembrar sua recente condição escrava, origem africana, etc.? A nosso ver, o samba (50) teve, a despeito disso, o mérito de ajudar a restaurar o equilíbrio social do grupo negro, tanto quanto a função de preservar o equilíbrio psíquico e o auto-respeito de seus componentes nas condições de rápida mudança social e econômica, que sobrevieram. Por que? Sabemos que durante a escravidão, apesar das lutas que muitos negros mantiveram pela libertação, êles encontravam um grau mínimo de segurança material na sua dependência dos senhores, e certa segurança e estabilidade emocional no plano dos ajustamentos sócio-psíquicos dentro do seu próprio grupo. Com a libertação, todavia, tiveram que se defrontar com novas condições de existência social: cada indivíduo ou família devia procurar o seu próprio interesse; devia-se, agora, entrar no mercado de trabalho nas mesmas condições que o branco (o brasileiro ou o imigrante recém-chegado), que geralmente possuía maior adestramento técnico nas diversas profissões, iniciativa própria desenvolvida por longo treino, etc. Isto tudo provocava no negro sérios desajustes sociais, que em alguns casos foram letais, conforme nos informa a história. Entretanto, como enfrentar as novas condições? Lançando mão dos recursos disponíveis, a fim de que não fòsse demasiado violenta e nociva a passagem brusca do *status* de escravo para o de

(49). — Para efeito destas considerações, estamos considerando as estrofes do segundo grupo (referente a 1955) como fazendo parte do primeiro.

(50). — E isto acreditamos que possa ser atribuído também a outras danças negras, em outros lugares do país, desde que houvesse escravidão.

cidadão (51). E' isto que os leva a fortalecer a unidade e a harmonia grupais através de todos os recursos disponíveis, donde destacamos o culto de suas tradições comuns. Assim, o samba assume novo significado para os negros, enquanto que as danças das senzalas eram um meio de resistir ao poderio e à opressão da casa grande, o samba de terreiro é um fator que colabora na manutenção da vida grupal, através do culto das tradições comuns. E assim êle se mantém por muitos anos.

Entretanto, de acôrdo com todos os depoimentos obtidos por nós em Itu, o samba já vinha decaindo como cerimônia negra antes de 1930. Enquanto muitos negros já não lhe davam a importância habitual, indivíduos de côr branca passaram a imiscuir-se no mesmo, colaborando assim na transformação do significado e da finalidade que os negros lhe atribuíam. Ao lado dêstes fatores, outros entram em jôgo no processo em curso. Os descendentes dos escravos, conforme já dissemos, não comungam dos mesmos ideais que os pais, e nem tinham motivos para tal. Primeiro, porque não haviam participado da experiência escravocrata. Depois, porque estavam em melhor situação social que os antepassados para enfrentar a luta pela vida ao lado dos brancos, pois tinham nascido em condições sociais semelhantes e já desfrutando dos mesmos direitos e garantias sociais. Por isso, as tradições que os ex-escravos tiveram necessidade de cultuar não encontraram apôio nos seus descendentes. Temos ainda de considerar devidamente a intromissão do branco no samba de terreiro, o que provocou a introdução da licenciosidade no mesmo, para o que colaboraram grandemente a pinga e o quentão. Mesmo muitos negros jovens passaram a considerar o samba da mesma forma que os brancos. E é a licenciosidade que justifica a ação da polícia e do clero, êste proibindo-o no pátio da igreja, e aquela impedindo a sua realização em qualquer parte da cidade (52).

Por conseguinte, o negro vai, pouco a pouco, abandonando o samba de terreiro em consequência de sua luta para igualar-se socialmente ao branco. Mais ainda, procurava subir na escala social da mesma forma que o assalariado branco o fazia. Uma diferença fundamental entre um e outro, contudo, é o fato de que o negro enfrenta o problema da linha de côr, que lhe era adversa; isto sem lembrar outros fatores mencionados acima. Aliás, há outros elementos que ressaltam mais ainda a amplitude da luta dos negros. E' assim que vamos encontrar como componentes de grande significação social nesse processo os clubes dos negros e mula-

(51). — Veja-se Roger Bastide e Florestan Fernandes — "Relações Raciais entre Negros e Brancos em São Paulo" — in *Anhembi*, números 30, 31, 32, 33 e 34, São Paulo, 1953; especialmente cap. I.

(52). — O terreiro em frente da igreja já não é mais de chão batido; está agora coberto de lajes.

tos. Quando os filhos dos escravos e descendentes deixavam de comparecer ao samba de terreiro, abandonando-o ao branco, em algum lugar deveriam estar se divertindo. Não era nos clubes dos brancos. Mesmo aquêles de proletários brancos não permitiam o ingresso dos pretos e mulatos; e quando o permitiam, êstes não se sentiam à vontade, sentiam a barreira que lhes tolhia a espontaneidade — o preconceito dissimulado. Portanto, quando o negro não ia ao samba de terreiro, estava em seu clube, dançando com seu par, da mesma forma que os brancos faziam em seus clubes. A cidade de Itu possui permanentemente dois clubes de pretos e mulatos (53). E é neles que os jovens negros e mulatos encontram de há diversos anos o ambiente para a sua dança, o seu baile. O *samba de salão* substitui o *samba de terreiro*. Abandona-se o samba na forma tradicional pela valsa, pelo tango, pelo *swing*.

Assim, paralelamente à secularização do samba de terreiro, verificou-se a acaboclicação do mesmo, com sua transferência para a cultura rural regional do tipo caboclo, o que, aliás, já ficou indicado na análise das composições. Houve uma evasão do substrato humano, que suportava anteriormente o samba, mantendo seu clima moral.

V. — CONCLUSÕES.

Examinando detidamente tudo que foi exposto, podemos concluir que:

- a). — o samba de terreiro de Itu é uma dança que deve ser incluída no quadro das danças brasileiras desenvolvidas do batuque;
- b). — o samba ituano manteve-se em atividade enquanto o grupo social negro, recém-egresso da escravidão, sentiu nele um fator a mais no processo que o levava a adaptar-se às novas condições de existência social. Neste sentido, o samba de terreiro ajudou a atenuar o desnível existente entre as condições sociais anteriores, mas de relativa segurança, e as novas, mas de insegurança;

(53). — Segundo nos informa Francisco Nardy Filho (*op. cit.*, págs. 205-206), já antes de 1900 os negros tinham fundado dois clubes: o "21 de Abril" e o "Fuzileiros" para "dançar baile". Cerraram suas portas em consequência principalmente da febre amarela, que dizimou muitos negros em 1892, 1893 e 1897.

Entretanto, depois de 1920 foram fundados novamente dois clubes, os quais têm tido vida intermitente até nossos dias, atualmente têm se manifestado com os nomes de "Paz e Amor" e "Flor de Maio". Sabemos, contudo, que a partir de 1930, é nos dias de carnaval que êsses clubes se manifestam intensamente, organizando desfiles e bailes pomposos. A respeito dêsses clubes, aliás, estamos projetando nova pesquisa.

- c). — os decedentes dos escravos abandonaram o samba de terreiro porque êste perdeu sua antiga significação sócio-cultural, pois não tiveram que enfrentar os problemas decorrentes do ajustamento a novas condições de existência e pretendiam ascender na escala social da mesma forma que branco, procurando imitá-lo mesmo na esfera da recreação.

OCTAVIO IANNI

Assistente da Cadeira de Sociologia I da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo.

*

BIBLIOGRAFIA

I. — *Samba do Terreiro em Itu.*

- NARDY FILHO, Francisco — *A Cidade de Itu*, III vol., São Paulo, 1950.
BISPO, Joaquim Luis — “Morreu o Samba Ituano” — crônica, in *O Estado de São Paulo*, 13-5-1954, São Paulo.
MAIA, Henrique — “De novo o Samba de Terreiro!”, in *A Voz de Itu*, a 31-12-1954, Itu.
MAIA, Henrique — “Exibição Folclórica de Samba”, in *A Gazeta de Itu*, a 1-1-1955, Itu.
MAIA, Henrique — “Foi Concorridíssimo o Samba”, in *A Gazeta de Itu*, 1-1-1955, Itu.

II. — *Subsídios para a análise comparativa ou para a interpretação.*

- RAMOS, Arthur — *O Folclore Negro do Brasil* — Rio, 1954, 2a. ed.
ALMEIDA, Renato de — *História da Música Brasileira*, Rio, 1942.
ONEYDA Alvarenga — *Musica Popular Brasileira* — trad. de José Lión Depetre. México, 1947.
ANDRADE, Mário de — “O Samba Rural Paulista”, in *Revista do Arquivo Municipal*, vol. XLI, ano IV, novembro, 1937 — São Paulo.
CUNHA, Mário Wagner Vieira da — “Descrição da Festa de Bom Jesus de Pirapora”, in *Revista do Arquivo Municipal*, vol. XLI, ano IV, novembro, 1937 — São Paulo.
FERNANDES, Florestan — “Congadas e Bataques em Sorocaba”, in *Sociologia*, vol. V, n.º 3, São Paulo, 1943.
BASTIDE, Roger e FERNANDES Florestan — “Relações Raciais entre Negros e Brancos em São Paulo”, in *Anhembí*, n.ºs 30, 31, 32, 33 e 34, São Paulo, 1953.
CASCUDO, Luís da Câmara — *Dicionário do Folclore Brasileiro* — Rio de Janeiro, 1954.
ARAÚJO, Alceu Maynard — “Documentário Folclórico Paulista e Instrumentos Musicais e Implementos”, in *Revista do Arquivo Municipal*, vol. CLVII — ano XX, julho a dezembro, São Paulo, 1953.
DIAS, Afonso — “O Bataque em Tietê”, in *Folclore*, n.º 4, São Paulo, 1952.
LANE, Frederico, JAPUR, Jamile e LIMA, Rossini Tavares de — “Notas sobre o atual bataque ou tambú do Estado de São Paulo”, in *Folclore*, n.º 1, São Paulo, 1952.
AMARAL, Amadeu — *Tradições Populares*, São Paulo, 1948.