

O SAMBA RURAL PAULISTA

---

---



## ◆ ◆ INTRODUÇÃO

*Já por quatro vezes* tive ocasião de ver o samba rural de São Paulo. Embora nunca fizesse estudo perfeitamente sistemático, me creio em condições de dar uma descrição dele.

As primeiras observações foram devidas ao simples acaso, pelos carnavais paulistanos de 1931, 33 e 34. Já neste ano de 1937 parei propositalmente em Pirapora, na noite de 4 de agosto, com a intenção determinada de assistir aos sambas.

Pelo Carnaval de 1931, vagueando pela avenida Rangel Pestana, quase na esquina desta, na rua da estaçãozinha da São Paulo Railway roncava um samba grosso. Nada tinha a ver com os sambas cariocas de Carnaval, nem na coreografia nem na música. Bem junto, um botequim onde a negrada se inspirava. Tomei algumas notas e quatro textos, por mero desfastio de amator. E continuei meu Carnaval.

Em 1933, na Terça-feira Gorda, por indicação dum amigo, soube que na rua Manuel Paiva estavam dançando um samba rural, e fui lá. Era a mesma rua, mesmo lugar. Os negros, não sei si eram os mesmos, me afirmaram que eram, gente do interior, não me lembro mais si de Sorocaba ou de Botucatu, perdida a nota que tomei na ocasião.

De resto, e por infelicidade minha, sempre me quis considerar amator em folclore. Disso derivará serem muito incompletas as minhas observações tomadas até agora. O fato de me ter dedicado a colheitas e estudos folclóricos não derivou nunca duma preocupação científica que eu julgava superior às minhas forças, tempo disponível e outras preocupações. Com minhas colheitas e estudos mais ou menos amatorísticos, só tive em mira conhecer com intimidade a minha gente e proporcionar, a poetas e músicos, documentação popular mais farta onde se inspirassem.

Hoje, que os estudos científicos de folclore se desenvolvem bastante em São Paulo, me arrependo raivosamente da falsa covardia que enfraquece tanto a documentação que recolhi pelo Brasil, mas é tarde.

Embora o samba estivesse bastante animado, sube que já decaía dos anos anteriores. Não só o grupo era menor, como a liberdosa irreverência com que gente estranha, brancos da capital, se intrometiam na dança, atrapalhava e desolava os dançadores verdadeiros.

Rompendo o escândalo e mesmo desconfiança que causava, improvisei papel, tomei algumas notas e com dificuldade colhi algumas melodias.

Pelo Carnaval de 1934 voltei ao mesmo lugar, animado de melhores intenções folclóricas. Infelizmente, o grupo se desagregara, ou deixara de vir lá da sua terra. São Paulo era inóspito para a folia deles. Em todo caso uns três ou quatro remanescentes, e mais negros chamados pela tradição do lugar, tentavam o samba. Tentaram no domingo por umas duas horas, no máximo. Depois tentaram na terça-feira com um bocado mais de sucesso. Mas a coisa não ia mesmo, e no Carnaval seguinte ninguém estava mais lá.

Em 1933 colheira quatro peças. Em 1934, cinco. Estas últimas são estruturalmente e mesmo

musicalmente mais interessantes que as do ano anterior. Ora, isso me faz confirmar uma observação que fizera em 1929, ao recolher músicas nordestinas. Na música popular brasileira, e provavelmente na universal, qualquer peça se empobrece à medida que se estratifica ou tradicionaliza. Então entre nós, em que a função improvisatória do solista é muito grande, o próprio caráter do improviso leva a muitas liberdades de invenção, bem como a acomodações de textos a esquemas melódicos estratificados, e vice-versa. Tudo isso provoca necessariamente uma riqueza que, sob o ponto de vista folclórico, me parece menos autêntica. É certo que o improvisador popular cria sempre obedecendo a tendências, constâncias e fatalidades duma tradição que ele próprio ignora, porém não é menos certo que toda a sua invenção vai sendo desbastada de suas riquezas, ou melhor, de suas sutilezas de ritmo e melodia, si acaso tende a se tradicionalizar e se estratifica na boca geral.

Si, me desinteressando de recolher peças que repisavam as melodias tradicionais do ano anterior, registrei em 1934 peças mais curiosas, esta maior curiosidade, tenho por certo que derivou da própria desintegração do grupo sambista. Era porque não tinham bem tradicionalizado o costume, que inventavam com maior incerteza. E a maior curiosidade das peças colhidas, em grande parte não passava dessa maior incerteza...

Também nesta parada em Pirapora, apesar duma colheita muito mais frutuosa e completada, não fui muito feliz. A festança estava fraca, este ano e aquele dia, e em vez dos pelo menos três grupos de samba que esperava encontrar, um só reinava. A principal razão da fraqueza derivou da reação dos padres e excesso de repressão policial contra a parte profana dos festejos. Ainda o ano passado, conforme informação que obtive dum morador de Pirapora, confirmada pelo depoimento de Mário Wagner, dois barracões grandes existentes na vila, pertencentes aos padres e devolutos, eram entregues aos festantes que não tinham onde se alojar. Aí dormiam, bivacavam, etc. E aí também se realizavam os sambas. Este ano os barracões, por determinação dos padres, de mãos dadas com a polícia, só serviam de dormida, sendo proibido sambar neles. Os sambas foram expulsos pro ar livre (aliás seu lugar tradicional), e para as entradas da cidade.

Mas as festas de Pirapora estão visivelmente em decadência, opinião geral de quantos costumam frequentá-las.

O mais humorístico do caso é que o grupo de samba que estudei em Pirapora, tinha ido de São Paulo. É verdade que a minha viagem não se destinara especialmente a isso, mas não tem dúvida que parei uma noite em Pirapora, fadadíssimo e poento, pra colher coisas paulistanas que se realizam às minhas próprias barbas desatentas.

O chefe deste samba paulistano – o “dono do samba”, como é chamado – era um preto já velhusco, de seus sessenta anos ou mais, se chamando Gustavo Leite, pedreiro. Disse morar na rua Santana do Paraíso, 26, distrito da Liberdade. O samba dele se compunha dumas vinte pessoas, todos pretos e de vária idade. Havia desde negrinhas presumivelmente com seus vinte anos, sem virgindade de espécie alguma, até uma admirável matrona, virtuose em seus cantos, gorda, baixa, bem-arranjada. E embora dançassem com muito barulho e entusiasmo, às 23

horas o samba estava praticamente acabado. Pinga, sexo, falta de emulação, decadência talvez. Pude partir sem remorso.

Desta vez colhi 13 melodias com seus textos. José Bento Faria Ferraz, meu companheiro de viagem, registrou mais 17 textos. Ainda desacostumado, porém, deste esporte, deixou de observar certas peculiaridades fonéticas, pelo que os seus textos irão com interrogações entre parênteses nos momentos de que ignoro a exata pronúncia.

Maior defeito é que, na bagunça daquela gente já muito dissolvida pela pinga e muitíssimo engalfinhada na dança, as informações foram bastante falhas como sistematização e número.

## ◆ O SAMBA

Reúne-se um grupo de indivíduos, na enorme maioria negros e seus descendentes, para dançarem o samba. Frequentemente esse ajuntamento mantém uma noção de coletividade, quero dizer, forma realmente um grupo, um rancho, um cordão, uma associação, enfim, cuja entidade é definida pela escolha ou imposição dum chefe, o “dono-do-samba”. Este chefe é quem toma determinações gerais e manda em todos. Manda sem muita força, obedecido sem muita obrigação. Creio que a sua autoridade é mais ou menos equiparável à dos tuxauas ameríndios, que só se mantém legítima nas guerras e grandes ocasiões em que periclita a vida ou coesão da coletividade. Não vi os grupos de samba periclitarem de qualquer forma, é certo. Mas, à feição da autoridade mais ou menos relaxada dos tuxauas, nenhuma vez pude sentir a autoridade real destes “donos” de samba.

O grupo, formado de indivíduos de ambos os sexos, tem seus instrumentos. Instrumentos sistematicamente de percussão, em que o bumbo domina visivelmente. A sua colocação, sempre central na fila dos instrumentistas, bem como por ser da decisão dele o início de cada dança (além do seu valor financeiro), lhe indicam francamente a primazia entre os instrumentos. Primazia que se estende ao seu tocador.

As mulheres nunca tocam. Os homens, pelo contrário, todos tocam, e indiferentemente, qualquer dos instrumentos, passando estes de mão em mão.

Está o grupo reunido pra dançar. A pinga circula. Eis justamente uma das atribuições do dono do samba. Ele é que, de garrafa e copinho, vai de um a um dando pinga. Os homens não recusam nunca. As mulheres, vi algumas recusar. Numa congada de Lambari notei que o “dono” dela mantinha neste particular, verdadeira autoridade sobre os seus comandados. Proibia a pinga antes da realização do bailado, e ninguém que se lembrasse de desobedecer. Nunca observei essa força nos sambas rurais. Se é certo que o dono-do-samba procedia à distribuição de pinga, vi dançadores que tomavam por si mesmos a iniciativa de beber no boteco mais próximo, sem que o dono-do-samba interferisse. Neste samba de Pirapora, um dos figurantes

trazia mesmo um enorme chifre às costas, que, segundo informação dele, podia conter dois litros e meio de cachaça.<sup>31</sup> Três destes sambistas paulistanos, dois homens e uma mulher, vi que traziam consigo desses cantis de soldado, suspensos a tiracolo. Só que, em vez de água, pinga.

Enfileirados os instrumentistas, com o bumbo ao centro, todos se aglomeram em torno deste, no geral inclinados pra frente, como que escutando uma consulta feita em segredo.

Isto faz parte sistematizada do samba, e também existe no jongo, pelo que vi nas proximidades de São Luís do Paraitinga. É, pois, a coletividade que decide do texto-melodia com que vai sambar.

No grupo em consulta, um solista propõe um texto-melodia. Não há rito especial nesta proposta. O solista canta, canta no geral bastante incerto, improvisando. O seu canto, na infinita maioria das vezes, é uma quadra ou um dístico. O coro responde. O solista canta de novo. O coro torna a responder. E assim aos poucos, desta dialogação, vai se fixando um texto-melodia qualquer. O bumbo está bem atento. Quando percebe que a coisa pegou e o grupo, memorizando com facilidade o que lhe propôs o solista, responde unânime e com entusiasmo, dá uma batida forte e entra no ritmo em que estão cantando. Imediatamente à batida mandona do bumbo, os outros instrumentos começam tocando também, e a dança principia. Quando acaso os sambistas não conseguem responder certo ou memorizar bem, ou por qualquer motivo, não gostam do que lhes propôs o solista, a coisa morre aos poucos. Nunca vi uma recusa coletiva formal. Às vezes é o mesmo solista que, percebendo pouco viável a sua proposta, propõe novo texto-melodia, interrompendo a indecisão em que se está. Às vezes surge outro solista. Desse jeito vão até que uma proposta pegue e toca a sambar.

Assim que os instrumentistas principiaram tocando, avançam em fila para a frente. As filas de dançantes que os defrontam recuam. Depois são estas que avançam enquanto os instrumentistas recuam. A visão que se tem é dum bolo humano mais ou menos ordenado em filas, e que estreitamente apertado, num áspero movimento de inclinar e erguer de torso, avança e recua em poucos passos. A extensão de terreno que um samba exige é portanto mínima, ao contrário do jongo que forma rodas largas. Um terreno de cinco metros por cinco é suficiente pra um samba de trinta pessoas.

Na aparência a coreografia é muito precária. Incerto rebolar de ancas, nenhuma virtuosidade com os pés, nunca vi a umbigada tradicional, nesses quatro sambas que observei. Apenas aquela marcha pesada para a frente, e no recuo, uns como que saltinhos inda mais pesados, apesar de rápidos. Mas aquele inclinar e erguer de torso no avanço traz a nós, dotados do sal civilizado, uma sensação fácil de sensualidade.

Na noite de 14 de fevereiro de 1931, foi mesmo sublime de coreografia sexual o par que se formou de repente no centro da dança coletiva. O tocador do bumbo era um negrão esplêndido, camisa de meia azul-marinho, maravilhosa musculatura envernizada, com seus 35 anos de valor. Nisto vem pela primeira vez sambando em frente dele uma pretinha nova, de boa doçura, que entusiasmou o negrão. Começou dançando com despudorada eloquência e encostou o bumbo

com afogo bruto na negrinha. O par ficou admirável. A graça da pretinha se esgueirando ante o bumbo avançando com violência, se aproximando quando ele se retirava no avanço e recuo de obrigação, era mesmo uma graça dominadora. Às vezes o negrão obliquava mais o bumbo, dava uma volta toda, pretendendo ou mimando se aproximar da parceira, porém ela fazia a volta toda com ele, ainda achando mais graça pra voltear sobre si mesma. Isso o bumbo chorava em malabarismos expressivos, grandes golpes seguidos dum gemer de batidinhas repicadas a que finalizava sempre o golpe seco em contratempo, no último quarto de um compasso. Era impossível não sentir que o negrão, afastado da negrinha, mandava o seu gozo todo pro instrumento. Era visível a necessidade que tinha de apalpar com o bumbo enorme o corpito da companheira. Às vezes, quando recuava, avança de supetão dando em cheio com o arco do bumbo no ventre dela. Com violência ele fazia. Mas a pretinha dava de banda, ou si, pressentindo a investida, o impulso o permitia, se afastava em resposta, num arretiradinho de corpo. Nunca senti maior sensação artística de sexualidade, que diante daquele par cujo contato físico era no entanto realizado através dum grande bumbo. Era sensualidade? Deve ser isso que fez tantos viajantes e cronistas chamarem de “indecentes” os sambas de negros... Mas, se não tenho a menor intenção de negar haja danças sexuais e que muitas danças primitivas guardam um forte visível contingente de sexualidade, não consigo ver neste samba rural coisa que o caracterize mais como sensual. A observação mais atenta apaga logo a primeira impressão. É um frenesi saltatório, mais que obscenidade, como observou Chauvet (“Musique Nègre”, Paris, 1929, p. 5 e 6). O que domina é o ritmo, o peso, a bulha violenta da percussão, as melodias primárias e uma brutalidade insensível. De vez em quando, no recuo, uma negra volteia rápido sobre si mesma.

O samba dura poucos minutos, cinco, seis. De repente acaba sem nenhum sinal que determine esse fim. Volta o grupo a se reunir em torno do bumbo e se repete a consulta coletiva, até que pegue um samba novo.

Na terminologia dos negros que observei, a palavra “samba” tanto designa todas as danças da noite como cada uma delas em particular. Tanto se diz “ontem o samba esteve melhor” como “agora sou eu que tiro o samba”. A palavra, ainda, designa o grupo associado para dançar sambas. O dono do samba de São Paulo me falou que este ano “o samba de Campinas não vem”. E outros acrescentaram que a qualquer momento devia chegar a Pirapora “o samba de Sorocaba”.

Em 1933 os negros falavam indiferentemente “samba” ou “batuque”.



## PROCESSO DE COLHEITA DOCUMENTAL

O samba rural, pelas vezes que o tenho observado aqui em São Paulo, é de enorme dificuldade de colheita. O observador se desespera ante a incontestável despreocupação, já não direi de

perfeição, mas pelo menos de ordem com que tais danças se realizam. Indivíduos de ambos os sexos, quase todos já muito entontecidos pela pinga, num desprezo total pela música, pela coreografia, pelos textos, agem cada qual a seu modo, desprevenidos de qualquer intenção nítida de arte e de prazer estético. Um ou outro apenas parece ter noção mais nítida de arte, mas se percebe que essa noção não lhe pode trazer nenhum estímulo, porque os outros não se sentem diminuídos por isso, nenhum procura imitá-lo, nenhum ultrapassá-lo.

Talvez só um elemento esteja *ordenado* na manifestação do samba, pelo menos dos que tenho observado, o ritmo. Os instrumentos de percussão reinam absolutos. Ora, isso ainda dificulta mais qualquer colheita de sambas, textos e melodias, que são absorvidos pelo barulho dominador.

O ritmo domina, e no grupo dançante um frenesi fisiológico que se manifesta por todo o corpo, com liberdade. Cada qual gesticula como quer, entoa a melodia a seu jeito e canta o texto como quer.

Assim: si é sempre possível registrar um texto-melodia pela maneira com que o disse quem primeiro o tirou, ou pela maneira mais frequentemente predominante (e portanto mais geral) com que está sendo cantado pelo grupo: a coisa registrada pelo recolhedor representa ou uma fixação de solista ou mais coletivamente constante. Mas é sempre uma dissociação ou uma síntese. Além de não registrar o timbre, os ajuntamentos de sons, e as miseráveis polifonias e acordes resultantes desses ajuntamentos imprevistos e talvez ocasionais, não representam sequer a realidade melódica ou textual. Representam apenas uma constância, quero dizer: a maneira mais frequente e predominante com que a coisa se manifestou textual e melodicamente. Na verdade, dada a pobreza melódica e a primaridade textual do samba paulista, essa colheita já é muito satisfatória sob o ponto de vista crítico. Se presta perfeitamente para estudo, análise, comparação e conclusões. Mas, sob o ponto de vista folclórico será sempre uma precariedade.

Há que recorrer à gravação por meios mecânicos, disco e filme. Convém todavia não esquecer as deficiências das insensíveis máquinas registradoras. Pelas experiências já feitas na Discoteca Pública, para casos mais ou menos idênticos, os cantadores, os solistas, as figuras vocalmente principais do samba, como da congada ou do cateretê, perdem totalmente, ou quasi, a perfeição rítmica e a facilidade de entoar, quando parados e postos à parte da dança. Não é pois possível, ou será difícilimo, pô-los junto a um microfone, pra que cantem fora da dança ou sem ela. É o microfone que terá de ir a eles e não eles virem aos microfones. Mas, pressuposto um microfone móvel, que pelo ar fosse conduzido junto à boca dos cantadores principais, e se movesse com estes, como estes estão misturados na dança aos instrumentos de percussão e dominados pelo ruído, o insensível microfone registraria tudo, um estrondo ritmado em que não se poderia distinguir bem a melodia e muito menos o texto. A deficiência continuaria bem grande.

Também em certas gravações feitas pela Discoteca Pública, tentou-se diminuir a percussão por três formas: colocando-a num terceiro plano afastado; diminuindo-lhe a intensidade pela

exclusão de instrumentos redobrados; e finalmente pedindo aos tocadores executassem com menos força as batidas. De tudo resultaram insuficiências novas: perda de realidade, enfraquecimento de movimento na execução geral, hesitações rítmicas.

Estas observações não excluem a importância dos registros mecânicos. Por agora, pelo menos, julgo que o melhor processo é colocar o microfone como se fosse um observador humano qualquer, isto é, a distância pequena do samba, e registrar assim, com microfone imóvel. E completar o registro obtido pela colheita e observações de pesquisadores especializados. O registro não será no caso o mais importante. Será um complemento das colheitas por meios manuais, destinado apenas a fixar o infixável por meios não mecânicos: timbre, sonoridade geral, possivelmente algumas variantes, e (filme) o aspecto geral e particularidades individualistas da coreografia.

Há porém, nos sambas, jongos e certas outras manifestações da festa musical popular do Brasil, um elemento em que a registoção por meios mecânicos é a única possível e tem valor enorme. Me refiro à consulta coletiva sobre o texto-melodia novo com que se vai sambar. Nesse momento, em que o grupo parado e sem acompanhamento instrumental, se concentra pra diante das inspirações ou lembranças dum solista, escolher a dança nova, nesses momentos de verdadeira pesquisa popular é que as criações melódicas e textuais variam mais, aparecem mais ricas, às vezes tiradas longas, de caráter improvisatório, bem bonitas. E especialmente características.

Reputo esses momentos irregistráveis por meios não mecânicos. Mesmo que fosse inventada uma taquigrafia musical, ela não resolveria o problema, pois o recolhedor tem sempre que ouvir uma linha melódica um certo tempo pra só então, comparados os valores de tempo sonoro, estabelecer quais as figuras rítmicas que estão sendo usadas, que compasso fixar, etc. Ora, essa observação por mais curta que seja, vai impedir a registoção imediata e sujeitará a colheita às precariedades duma memória ainda por cima acossada pela necessidade de rapidez e que já está no trabalho de guardar coisas novas, variantes, sutilezas de ritmo, de melodia e de texto que estão aparecendo. Não tem ser que o faça com rigor científico. Há pois que registrar esses momentos por meio do disco – discos tanto mais úteis e valiosos que a ausência de percussão e de dança, permite ao microfone dar timbre, texto e melodias isentos de ruídos perturbadores.

Minha maneira pessoal de colher do natural estas peças foi a seguinte. Fixar texto e melodia até sabê-los de cor, cantando-os mentalmente com os sambistas. Me aplico muito a guardar o texto em primeiro lugar, fixando-lhe imediatamente as peculiaridades de pronúncia. Em seguida me aplico a reconhecer a identidade silábica desse texto dentro do ritmo-melodia. Feito isso está decorada a cantiga, e se não tenho mais dúvida, em geral me afasto com rapidez da bagunça, pra que as hesitações textuais ou melódicas de um e outro cantador menos atento ou mais individualistamente inventivo, não venham perturbar em mim o que já está colhido, decorado e identificado. Me afasto, porém, não muito, pra estar permanentemente em contato com o canto. Assim afastado, mas em contato sempre, é que escrevo. Não tenho audição absoluta

perfeita, não me sinto com o direito de garantir com inteira certeza, a tonalidade dessas colheitas do natural. Garanto apenas a aproximação. Não faço, por isso, nenhuma observação sobre a escolha de tonalidades, quanto a estes sambas. Aliás, e felizmente pra mim, é sabido que isso não tem importância folclórica, porquanto o povo, que ignora a fixação de escalas num som determinado, canta suas escalas iniciando-as em qualquer som. O que importa não é o som em que a escala está iniciada, mas os graus utilizados nesta. Isso posso fixar com exatidão perfeita. Na noite de Pirapora, a tonalidade de sol maior dominou com muita constância.

Pra escrever, grafo primeiro a melodia, depois lhe ajunto o texto, mais fácil de decorar com exatidão fonética. Terminada a gravação, comparo-a com o que estou escutando, primeiro de longe, depois de perto, fazendo quando necessário as correções que a verdade ouvida exige.

## ◆ DA CONSULTA COLETIVA

Me sinto em enorme hesitação no definir e descrever exatamente esse interessantíssimo momento preludante do samba que intitulei de “consulta coletiva”. Ser de-fato um momento em que todos se concertam para adotar um novo texto-melodia, me parece realmente a finalidade mais definida dessa maneira de agir. Porém manifestações há e processos de cantar antes do samba que fogem ou parecem fugir duma verdadeira consultação.

Já se viu, por exemplo, na descrição anterior feita por Mário Wagner, que este conseguiu obter uma terminologia popular bastante expressiva desses processos de cantar anteriores à dança. Há de importante o caso de “recebimento do chefe”, costume que absolutamente nunca vi nem surpreendi nos sambas que observei, mas em que não ponho a menor dúvida. Se trata dum verdadeiro elemento ritual, de grande importância a meu ver, por isso mesmo que é ritual, fixa uma prática de liturgia, no caso, profana.

Porém, esse rito de recebimento do chefe não exclui a consulta coletiva que lhe segue, e a que Mário Wagner traz o nome de “atirar a deixa”, colhida dos negros. A própria descrição do escritor dá bem a entender que se trata duma pesquisa que depende da aceitação coletiva: “Às vezes é o chefe que atira a primeira deixa, ou seja, o primeiro verso a ser repetido pelos sambadores enquanto dançam. *No geral é, porém, um dos sambadores, de preferência uma mulher, que marca o início da dança com a apresentação da deixa.* Há uma maneira uniforme de atirar a deixa. Bem próximo do bumbo, aquele que pretende apresentar uma deixa para o samba, põe-se a cantá-la baixo. *Os músicos procuram acertar pelo canto o toque de seus instrumentos. Quando o conseguem já todos estão a par da letra e da música da nova deixa.* Então as vozes se elevam, os instrumentos soam fortemente e começa a dança.”

Certos textos apresentados por Mário Wagner, como os números 7 e 22, vão porém, concordar com as consultas coletivas longas que observei e principalmente com as pesquisas feitas em minha intenção por Luís Sáia.

A 1º de outubro deste ano teve Luís Sáia a fortuna de conversar em Parnaíba com um negro velho, com perto de cem anos de idade, filho de Moçambique e nascido em Minas, Isidoro. Indo criança pra Campinas, aprendeu o samba lá, se tornando sambador célebre, conforme indicação de terceiros. Isidoro ainda guarda saudosamente um bumbo que possui há trinta anos e mais um “guaió” (“cuaiá”?) de folha de flandres cilíndrico, de 10 cm de diâmetro e 20 cm de comprimento, com alça nas duas bases circulares.

Ao que os observados por Mário Wagner deram o nome de “deixa”, isto é, ao samba propriamente dito, Isidoro chamava “ponto”. “Ponto” é palavra bastante generalizada na terminologia musical afro-brasileira, e significa melodia, toada, coisa assim. Nas macumbas cariocas chama-se “ponto de Ogum”, “ponto de Xangô” aos cânticos dedicados aos santos. No jongo que vi nas proximidades de São Luís do Paraitinga, também os negros chamavam de “ponto” a cada melodia. Diziam mesmo “amarrar o ponto” para significar que um canto de jongo estava bem sustentado pelo solista e aceito pela coletividade, e “desatar o ponto” à entrada duma toada nova. Enquanto alguém não “desata o ponto”, entrando com canto novo de resposta, o ponto permanece amarrado.

O chamar de “ponto”, cujo conceito de toada, melodia, me parece bem firmado, ao samba propriamente dito, é bem importante, pois parece indicar que os próprios negros distinguiam o caráter paramelódico, musicalmente vago, da cantoria anterior do solista. A esta Isidoro chamava de “carreira”. Eis duas carreiras com seus ponto cantadas por Isidoro:

A

*Carreira:* – Era vint’ e cinco corvo

Veio matá um carnêro,  
Cadaquá tirô um pedaço  
Levantô carnêro intêro.

*Ponto, Solo:* – Cada quá tirô um pedaço,

Coro: – Ôh lá levantô carnêro intêro.

B

*Carreira:* – Da meia-noite pro dia,

Da madrugada pra cá,  
Um carôço de mío  
Deu vinte alqueire de fubá;  
Batuquêro me contá,  
Muito má tem que passá.

*Ponto, Solo:* – Um carôço de mío

Coro: – Deu vinte alqueire de fubá.

Interessantíssima foi a interpretação dada por Isidoro a estes dois sambas... simbolistas! O negro se irritava afirmando que samba que não tivesse carreira historiando algum fato que sucedeu, não era samba. Podia ser “corimá”, [32](#) jongo-batuque; samba é que não. Assim o seu primeiro samba se referia ao caso dum fazendeiro muito rico que repartiu a sua fazenda entre os

25 filhos que tinha. Mas um deles, à medida que os outros iam recebendo as partes que lhes competiam, comprava-as dos manos. Assim, si cada um levou um pedaço, produto da venda de sua parte, um “levantô carnêro intêro”, a fazenda que devera estar repartida.

A segunda carreira se referia ao próprio Isidoro, que numa festa, depois da meia-noite, deu para jogar e perdeu quanto levava. De madrugada estava limpo. Foi então que pediu de emprestado cincão e ganhou vinte vezes mais. De forma que

Um carôço de mío

Deu vinte alqueire de fubá.

O próprio Isidoro, aliás, chamou a atenção para o caráter de adivinha da sua deixa.

Já nas minhas notas, tomadas em 1931, o costume que continuarei chamando de “consulta coletiva” para facilidade de expressão, me preocupou no seu significado exato. Eis o que então escrevi: “... Paravam uns minutos para descansar e depois sem dança nem instrumentos, um tirava um dístico novo, em solo, de que o grupo, em unísono, [33](#) prolongava em fermata a última sílaba de cada verso. Por duas ou três vezes estas paradas entre sambas deram ocasião a improvisações solistas longas. A impressão que se tinha era que o puxador estava procurando um texto coral e uma linha melódica *de todos* (grifo de então). Curiosíssimos esses improvisos longos, verdadeiras litánias, em que a cada verso o grupo prolongava a última sílaba em fermata. Foi dum desses improvisos que recolhi esta quadrinha:

Ôh Virgi Nossa Sinhóra,

Ôh Santa da Cunceiçãum,

Tod’us prêsu dâum desculpa

Quandu vãum para a prisãum.

cantada em dísticos (com o prolongamento coral de dois em dois versos?). Aliás nem era quadra, pois outros dísticos seguiram, menos interessantes e que não pude reter na memória.

Interessantíssima também, nessas improvisações longas, *a evolução da linha melódica*, que principiava sempre com decidido sabor eclesiástico, às vezes diretamente inspirada no cantochão. *Ia se modificando*, até adquirir um caráter mais negro, mais brasileiro, e então o samba principiava”.

Já as minhas notas de 1933, sem esquecer a sensação religiosa que me dava o processo, são mais firmes no definir a coisa como consulta coletiva. “Curioso é que entre um samba e outro, dançarinos e orquestra se ajuntam, como se estivessem combinando um segredo. Então qualquer um indistintamente, no geral o dirigidor, tira um canto lento, de caráter lamentoso, muito livre de compasso, que na sua manifestação mais original é um verdadeiro recitativo, sobre poucos sons, cortado de neumas e de expressões interjectivas em fermata. O coro repete cada frase do solista, ou, quando o neuma é mais elaborado, executa somente este. *Nesses recitativos vi surgirem quadrinhas tradicionais*. A coisa dura às vezes uns cinco minutos, e não parece feita apenas para descansar os corpos. É um legítimo processo de ensalmo que vai enfeitando o grupo: *um refrão, uma ideia vai se fixando, a inspiração se determina, o pessoal*



de congadas, não apareceu uma só vez. O fundo prático porém, me parece que permaneceu o mesmo: a consulta da coletividade, tão visível nos anos anteriores pela exposição de textos e melodias diversos em cada um desses repousos entre danças. Neste ano permanecia bruta e exclusivamente.”

Agora, antes de qualquer comentário e com sincera gratidão, mostro textos de consulta coletiva colhidos para mim, este ano, em São Roque de gente de lá, e em Pirapora, do campineiro de nascença Zé Soldado, por meu amigo Luís Sáia. Todos foram colhidos durante a execução, mas o de São Roque parece poesia decorada. Tanto mais que um dos presentes pôde, depois, repetir partes dele ao recolhedor. Dou-os na grafia em que os recebi.

N. 1 (S. Roque, 5-VII-1937).

Companheiro, me ajudai

Que eu não posso cantá só:

A minha bela sogra

E o meu belo cunhado

Fizero parte de mim

Na casa do delegado,

Fizero parte de mim,

Qu’eu era mar (mal) ensinado.

Fizero mia chamada,

Eu entrei numa sala,

Uma sala empapelada;

Eu sentei lá no banquinho,

Perto do delegado,

Contei minhas mintira,

Falei minhas verdade,

O delegado virou-se,

Deu tudo isso acabado:

*Samba: – Você vai na vossa casa,*

*Coma e beba sossegado.*

N. 2 (S. Roque, 10-VII-1937).

O samba não é daqui

Foi Sant’Ana quem (*sic*) mandô;

*Samba: – Eu choro e hesito*

*Cuano morre um sambadô.*

N. 3 (Pirapora, 5-VIII-1937).

*Zé Soldado: – Cuano eu for pra Barra Mansa,*

*Dá lembrança prá Princesa,*

*Diga pr’ela qu’eu tô preso,*

*Coro: – Ai, meu Deus!*

*– No jardim da fortaleza.*

*Quedê o cachorro indemoninhado,*

Pegô lá pro agiota,  
Foi levá pro delegado.  
..... (2 versos perdidos).....  
.... -.....  
- Ai, meu Deus!  
- Os ovo goráro tudo.  
- Ai, meu Deus  
.....(verso perdido)....  
O galo tava de luto  
- Ai, meu Deus!  
- Que a galinha morreu,  
- Ai, meu Deus!

*Samba:* - Quebrara c'os ovo tudo,  
O galinhêro num atendeu.

N. 4 (Pirapora, 5-VIII-1937).

(Cada verso e refrão vão cantados primeiro pelo improvisador e em seguida repetidos integralmente pelo coro.)

*Zé Soldado:* - O cabôco Marculino...

Ai, meu Deus!  
É cabôco malcriado,  
Ai, meu Deus!  
Pegô na prima choca,  
Ai, meu Deus!  
Foi vondê pro delegado.  
Ai, meu Deus!  
Ê - lê-lê-lê!  
-- ..... -- .....  
-- ..... -- .....  
Em baxo da minha cama,  
Ai, meu Deus!  
Na mata dos seus gemido  
Ai, meu Deus!  
Ê - lélêlê

Entra de repente uma mulher que nem deixa bisar os versos, nem põe o “Ai, meu Deus!”:

- Nóis tâmo muito difamado,  
Meu irmão por sê valente,  
Eu por sê valentona...

*Zé Soldado:* - Morreu por sê valente

Ai, meu Deus!  
Eu vi uma garça voando  
Ai, meu Deus!  
Lá do lado do Jaraguá,

Ai, meu Deus!  
Eu botei o meu binóclo  
Ai, meu Deus!  
Era poêra que tá lá!  
Ai, meu Deus!

Entra um rapaz usando os mesmos processos que Zé Soldado:

– Eu parei c’o meu tomóve  
Ai, meu Deus!  
Era o pó que levantô  
Ai, meu Deus!  
Falei em Nossa Sinhóra  
Ai, meu Deus!  
Num falo cum Nosso Sinhô.  
Ai, meu Deus!  
São Pedro anda de espora  
Ai, meu Deus!  
– –.....– –.....  
Ai, meu Deus!  
São João bancava o valente  
Ai, meu Deus!  
Num serve p’a (*sic*) demistradô.

Entra uma negra velha sem cantar o refrão:

– Valei-me Nosso Sinhô!  
Valei-me Nosso Sinhô!

Zé Soldado: – Pelo jeito qu’eu tô vendo

Ai, meu Deus!  
Nóis sâmos tudos irmão  
Ai, meu Deus!

Samba: – *Tanto Maria como Paulo*

*Sâmo cinco Salomão.*

Ninguém evitará que na minha paixão pela coisa popular, eu considere admiráveis estes documentos. São exemplos vivos, magnificamente característicos de que a “canção popular se compõe a si mesma”, como Grimm falou. No último exemplo as hesitações, a procura do assunto, por não se saber o que aceitável para a coletividade; a luta por um elemento concreto de texto-melódico: o auxílio mútuo de seres igualmente anônimos; o valor intelectualmente respiratório dos refrãos de caráter neumático: tudo faz com que a canção se crie a si mesma. Surpreende-se um *fiat* humano, lancinante de primaridade e de apoios no já existente. Recorre-se ao verso-feito tradicional (“Lá vai uma garça voando”); abandona-se uma ideia por outra; os companheiros dão auxílio; as imagens se associam e, finalmente, é a canção que aparece, feita por si, fácil e ágil, tão fácil e tão ágil, que não se poderia imaginar quanto custou.

Mas de tudo o que expus, percebe-se que é difícil definir esses prelúdios vocais em sua

integridade. São muito complexos. Não conheço referência a costumes idênticos fora do Brasil. Apenas entre os negros norte-americanos colho manifestações que se aproximam desta usança afro-brasileira. H.W. Odum (Odum e Johnson, *The Negro and his Songs*, Oxford University Press, 1925, p. 31 e s.) descreve com muito pormenor a frequência com que o negro norte-americano cai, digamos, num estado de musicalidade que o faz, escutando um sermão, partir pra espirituais e cânticos novos. “Constantemente os crentes seguem o pregador num estado mental de cantoria, e quando o sermão acaba, estouram canto adentro, como texto empregando qualquer sentença nítida que o pregador falou. Quando a isso se reúne um coro e toada conhecidos, e que eles variam, nasce a canção nova. Às vezes esta canção será cantada de novo; outras, que nem as próprias palavras do pregador, é apenas uma parte daquela hora satisfeita, e não voltará mais. Pouco adiante (p. 35), observa Odum que o refrão “O My Lord” (Ai, meu Deus!) é muito comum nos cantos afro-ianques.

Natalie Curtis-Burlin (“Negro Folk-Songs”, Hampton Series, n. 6.726, p. 8), buscando auscultar a nascença de canções afro-ianques, se aproxima um bocado mais da consulta coletiva dos sambas. “Um grupo de negros, apanhando uma frase musical entoada por uma pessoa, vai improvisando frases correspondentes, até que transportado pela comoção do momento fundido no mesmo impulso pelo êxtase comum, constrói uma canção através da unidade do sentimento tribal, da mesma forma que o compositor, no improviso, cria uma obra sobre um tema existente.”

Quem quer tenha lido descrições de certos processos de cantar negro-africanos, facilmente perceberá a origem destes costumes negro-americanos. Principalmente nas descrições de cantos-de-trabalho é geral ver-se o solista improvisando um verso ou mais, com respostas corais. Me valho apenas desta descrição de canto de remar, feita por Gaston-Dénys Périer para o Congo (*Négreries et Curiosités Congolaises*, Bruxelas, 1930, p. 121): “Com regularidade oportuna, o solista, que sabe como animar o seu pessoal, lança uma promessa de prazer ou evoca a delícia do descanso próximo. Grita, por exemplo: – “É cana-de-açúcar que vocês tão querendo?” E o coro, a uma voz, responde longo: – “Sim!” O tema está achado, o *leitmotif* que vai ligar as estrofes.”

Mas se estas referências podem apresentar casos similares entre negros de outras partes, não provam nenhuma identidade que se possa dizer legítima. E muito menos que exista por aí algum processo sistematizado, igual ao do samba paulista.

Ora, o que salta, o que mais valoriza e caracteriza entre nós a consulta coletiva é ser ela um processo, uma tradição sistematizada, impreterível e consciente.

No Brasil há manifestações idênticas e outras assimiláveis, mas todas as que conheço se circunscrevem ao estado de São Paulo. (Provavelmente aparecerão por toda esta zona central, Minas, estado do Rio...). Edison Carneiro (*Cidade do Salvador*, 2-VII-1936), descrevendo o samba da Bahia, totalmente outro que o de São Paulo como coreografia, não fala em processo idêntico. Apenas observa que “para prevenir a monotonia do canto, os sambistas intercalam

quadras e por vezes cantigas inteiras, estranhas ao samba, na cantoria, passando o palavreado mesmo do samba a desempenhar o papel de estribilho”. Camargo Guarnieri, enviado pelo Departamento de Cultura à Bahia para estudos musicais, e que teve lá ocasião de observar o samba uma vez, nada viu assimilável à consulta coletiva de cá.

No jongo paulista, que infelizmente só observei uma vez, a consulta coletiva era absolutamente idêntica à do samba. Até as tiradas solistas mais longas, sem intervenção coral apareceram. Luciano Gallet, porém (“Estudos de Folclore”, Rio, 1934), que descreveu jongs do estado do Rio, não se refere a nada parecido.

Em São Paulo, além do jongo referido (que, diga-se por esclarecimento, é coreograficamente diverso do fluminense, descritos por Gallet), em que o processo é o mesmo, há que observar o bailado *Moçambique* e a Dança de Santa Cruz, pelo menos. De ambos, além das minhas observações pessoais, já agora temos a documentação mais controlável e científica da Discoteca Pública do Departamento de Cultura.

Vi a Dança de Santa Cruz em Carapicuíba em 1935. A Discoteca gravou em discos a mesma dança, em Itaquaquecetuba, este ano (Disc. Pública, fon. 1 a 4). Vi e filmou-se (16mm, mudo) o *Moçambique* de Santa Isabel a 4 de junho de 1933. A Discoteca filmou um *Moçambique* das proximidades de Mogi das Cruzes (35 mm, sonoro) em 1936 (Disc. Pública – Arquivo de filmes).

Ora, todas as observações e documentos coincidem. Antes de cada evolução coreográfica (sempre a mesma na Dança de Santa Cruz, variável no *Moçambique*) há um canto preparatório, sem dança nem instrumento, de caráter e texto sempre religiosos. Não são de forma alguma consultas coletivas, apresentam os caracteres psicológicos desta. São, é certo, peças de enorme inflexão melódica, bastante fixidez textual em palavras religiosas sempre. São legítimas invocações religiosas. O solista (nelas creio que sempre o mesmo, o “dono” da dança) tira a invocação e, ao finalizar todo o texto ou cada verso, o grupo todo lhe prolonga a sílaba final. Não em uníssono, porém. Nas duas, esta fermata se faz no acorde tonal completo e mesmo muito desenvolvido por mais de duas oitavas. É um acorde imenso, de timbre *sui generis*, muitas vezes de admirável harmonia e que enche a noite. Principalmente na Dança de Santa Cruz, em que o uso do falsete permite repetir o acorde em sons muito agudos, esta fermata invocativa assume uma força percussiva que obriga à beleza e ao respeito.

Quando em 1931 e 33 notara manifestações idênticas no samba ainda não tinha o menor conhecimento pessoal do *Moçambique* aqui do Centro e nenhum, nem de ouvir falar, da Dança de Santa Cruz. Só me preocupava naquele tempo o Nordeste, cuja música é tão mais rica. Assim, nada podia ter me influenciado nas descrições. E muito embora tanto em 1934 como neste ano, o caráter de religiosidade invocativa tenha sido abolido, ainda os sambas mostraram menor número de vezes, os prolongamentos corais de sons finais do solista, mas sistematicamente em possível uníssono, quando muito alguma terça tonal, mais inconsciente que pretendida. E os refrãos do “Ai, meu Deus!” colhidos por Luís Sáia, e um ou outro toque em

Deus e nos santos, mesmo os cômicos (a comicidade é frequente nos costumes religiosos negro-africanos), provam a permanência dum tal ou qual constância de caráter religioso nas consultas coletivas mais profanizadas.

Será possível identificar a consulta coletiva, a “carreira”, o “atirar a deixa” de sambas e jongs, às invocações da Dança de Santa Cruz e do Moçambique? Estou convencido que não. São processos similares talvez, mas a finalidade psicológica de um difere da do outro. Num a consulta, a procura do texto-melodia é a finalidade imediata. Do processo (religiosa ou profanamente se manifestando) nasce a dança. No outro nada se procura, pois que o texto-melodia que vão dançar já é sabido de cor preliminarmente, não se origina da coisa, e esta é sistemática e obrigatoriamente religiosa. A sua finalidade é ser uma invocação religiosa. Nem sequer se pode dizer tecnicamente seja um preparo tonal, uma *afinação* geral da coletividade, porquanto não depende da invocação, a tonalidade em que vai ser cantado o texto-melodia seguinte. Acresce ainda que a Dança de Santa Cruz é de caipiras brancos, e o próprio Moçambique atual. Negro pode entrar neles, como branco pode entrar em samba ou jongo, mas como estes são manifestações específicas afro-brasileiras, aqueles, já agora, o são especificamente de caipiras brancos.

Minha impressão é que estes processos, apenas similares por serem ambos preludiantes, verdadeiros “ponteiros” vocais antecedendo danças, diferem essencialmente como princípio, objetivo e caráter. O mais que se poderá dizer é que o negro, eminentemente místico e imitador, tenha refletido em suas consultas coletivas, maneiras de se manifestar das invocações caipiras, cuja fonte ignoro. O contrário, isto é, influência de processo afro-brasileiro sobre o caipira, não me parece possível. Porque o processo caipira é muito mais fixo, ou melhor: é fixo como texto e música. Apesar do desleixo com que o executam, está perfeitamente definido, e incorruptível por isso. Ao passo que a consulta coletiva, que me parece de origem negro-africana, se caracteriza pela improvisação. A improvisação não será exclusividade africana, mas como salienta Newman I. White (*American Negro Folk-Songs*, Cambridge, 1928, p. 26), é uma característica especialmente negra e, na opinião dele, a mais importante em suas canções. Geoffrey Gorer (*África Dances*, Londres, 2ª ed., p. 306), sintetizando o que viu na África, afirma que o processo mais geral é o improviso solista e o refrão coral.

Si o que caracteriza mais a consulta coletiva é o improviso total de texto e música, as invocações da Dança de Santa Cruz e do Moçambique, são fixas e sempre as mesmas como texto e música. Qualquer manifestação psicológica de consulta ao grupo as desnortearia por completo. É um processo católico, ditatorial, *magister dixit*. Não me parece ter se originado do costume afro-brasileiro e não sofre a menor influência profana dele.

Resta ainda um problema: como acomodar a intenção de “consulta coletiva”, com a “carreira” do velho Isidoro, e mesmo com o “atirar a deixa” das pesquisas de Mário Wagner, embora esta discrepe bem menos do caráter psicológico da consulta coletiva? Não posso mais, neste sentido, que aventar suposições.

Não me parece contestável que o caráter de consulta coletiva existente agora nos prelúdios vocais não dançados de samba e jongo paulistas, derivem das improvisações negro-africanas em busca dum texto-melodia que vai servir de *leitmotif*, como diz Périer, que vai servir de tema cíclico duma cantoria. Foi este costume africano que deu origem ao atirar a deixa do samba.

Imagino que com o desenvolvimento e fixação do samba rural paulista, essa improvisação em busca do tema cíclico, em busca do *ponto*, em busca da *deixa*, também se desenvolveu e fixou. Tornou-se então a “carreira”, muitas vezes sabida preliminarmente de cor. Si não generalizadamente, pelo menos em certas regiões como a de Campinas, em que viveu, aprendeu e brilhou o negro Isidoro. Então, generalizado ou restrito a um ou poucos lugares, a carreira se tornou elemento independente, de caráter bastante ritualístico, um verdadeiro elemento litúrgico do samba, tal como o recebimento do chefe, descrito por Mário Wagner. Será talvez esta a suposição mais lógica...

E caso a carreira se tenha generalizado, o que hoje é impossível já de provar por ausência de documentação tradicional, com a decadência contemporânea do samba, ela também se degradou, voltando, as mais das vezes, pura e simplesmente de novo, a ser uma consulta coletiva. Voltou às fontes tradicionais. Voltou ao que havia de mais profundo e de mais característico da musicalidade negro-africana, a improvisação.

## ◆ COREOGRAFIA

Pelas vezes em que tenho observado o samba paulista posso agora concluir que ele tem sua coreografia própria. Julgo mesmo ser esta que determina o samba rural legítimo, pois que, estruturalmente, as peças dele se confundem com as do jongo, e mesmo com as dos cocos nordestinos menos elaborados.

Os tocadores são sempre homens e dançam obrigatoriamente. Os outros dançadores são geralmente mulheres. No samba de Pirapora, o mais organizado dos que vi, só dançavam sistematicamente as mulheres. Os homens do grupo, quando não tocavam, ficavam imóveis sem dançar, rodeando o grupo e ajudando apenas nas cantorias. De raro em raro porém, num frenesi mais impulsivo, algum deles se metia nas filas das dançadoras, no geral atrás delas. Nos sambas que observei em 1933 e 34, havia sempre um bom número de homens entre os dançadores. Mas pude notar que na grande maioria eram adventícios, carnavalescos paulistanos, que se metiam irreverentemente no grupo. Tenho que, a não ser os homens que tocam, o samba paulista em seu melhor conceito, é só dançado por mulheres dum lado e tocadores do outro.

Fixada uma cantiga nova, principia a dança. A posição específica de dançar o samba, é conservar o corpo inclinado para a frente, flexionado nas ancas e nos joelhos (fig. 1).



Fig. 1

O movimento geral é um avançar e recuar em filas. Quando os instrumentistas avançam, as filas de dançantes recuam, e se estas avançam, a fila dos instrumentistas é que recua.

Si é certo que alguns dançadores homens ou dançadoras menos hábeis recuam no mesmo passo em que avançam, o movimento de avanço se realiza em coreografia completamente diversa do movimento de recuo.

O movimento de-avanço é um simples passo inteiro de marcha, sem que haja pé determinado pra começar. O indivíduo avança uma perna ao mesmo tempo que levanta o corpo flexionado, trazendo pois para a frente a bacia. Mas quando pousa o pé da perna avançada, já de novo deve estar com o corpo flexionado (fig. 2).

Em Pirapora vi mais comumente as dançadoras trazerem os braços pendentes que em 1933 e 34. A posição mais comum dos braços, no avanço, é o flexionamento de mais ou menos 90 graus, como nas figuras.

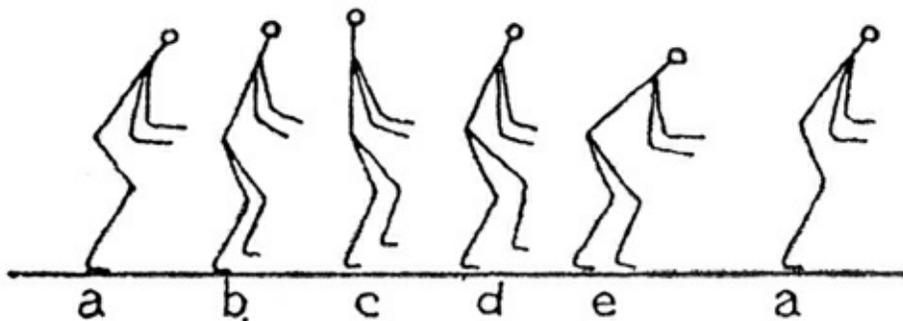


Fig. 2

E com movimentação violenta de corpo, dão para a frente três ou quatro passos inteiros, cada passo um tempo de compasso, no geral o tempo que dura um dos quatro membros-de-frase da melodia quadrada.

O movimento de recuo difere essencialmente desse. Quando o dançante, terminado o avanço, está na posição *e* da fig. 2, recua um bocado mais o pé que já está atrás, e arrastando os pés, sem tirá-los do chão (como fez no movimento de avanço), arrasta o pé que está na frente para perto do outro, até juntar calcanhar com calcanhar. Um meio-passo pois. O pé que primeiro estava atrás, torna a arrastar, recuando outro meio passo e o outro se arrasta de novo até perto dele, de

novo juntando calcanhar com calcanhar. Durante estes meios-passos de recuo, que também geralmente duram um quarto da melodia quadrada, cada dois meios-passos um tempo de compasso, o corpo se conserva sempre muito curvado pra frente (posição *e* da fig. 2). Os meios-passos de recuo, o duplo mais rápido que os passos inteiros do avanço, provocam a impressão de pesados saltinhos simiescos, em principal causados pelo largar de corpo, quando findos dois meios-passos, ao bater de cada tempo, as duas pernas se flexionam novamente para a obtenção da atitude da fig. 1. Também durante o recuo, os dançarinos não estão exatamente frente a frente aos instrumentistas, mas com o corpo obliquado para o lado do pé que recuou primeiro. Em 1933, no recuo, os braços das dançadoras se flexionavam fortemente no cotovelo, trazendo elas pra junto do ombro os punhos cerrados, cotovelos pregados no corpo. O mesmo sucedia em Pirapora, com menos fixação ritual.

Uma observação me esqueci de fazer. Como são quatro, na maioria das vezes, os passos inteiros dados durante o movimento de avanço, e tanto o movimento de recuo é principiado com o pé que já está atrás, como o de avanço com o pé que já está na frente: acontece que cada vez o movimento de avanço ou de recuo principiaria com um dos pés. Ora, isso faria com que a obliquação do corpo, no recuo, se processasse cada vez para um lado. Me esqueci totalmente de observar si era realmente assim. Pelo contrário, a memória muito forte ainda, pois escrevo no dia seguinte à observação, quer me dizer que a obliquação é sempre para um lado só em cada samba, para a esquerda si o primeiro recuo foi para a esquerda, ou para a direita si para a direita. Por esquecimento de observação, sou obrigado a deixar em suspenso este caso, guardando-o para observações ulteriores ou colaboração de alguém mais experimentado.

Com muita frequência, mas *ad libitum*, as bailarinas, sempre no movimento de recuo, volteiam rápido sobre si mesmas. Nestes volteios a dançadora conserva o punho fechado junto quase do ombro na posição já descrita para o recuo. Às vezes, também, e não raro, em Pirapora, a dançadora que volteava sobre si mesma, erguia os braços para o alto, sem esticá-los, levemente flexionados nos cotovelos. A atitude adquiriria muito caráter, como se fosse um êxtase ou histerismo.

Esta me parece em sua essência a coreografia específica do samba rural paulista.

No Carnaval de 1933, que dos três sambas que observei era o coreograficamente mais elaborado, às vezes os tocadores faziam direita-volver e, uns atrás dos outros, realizavam o circuito completo em torno das dançadoras, sem que estas deixassem o seu movimento de avanço e recuo. Nesse mesmo samba, e mais raro, pela complexidade do movimento, o bolo humano do samba, sem abandonar a coreografia já descrita, nem cada qual sua posição, fazia um volteio completo sobre si mesmo (fig. 3).

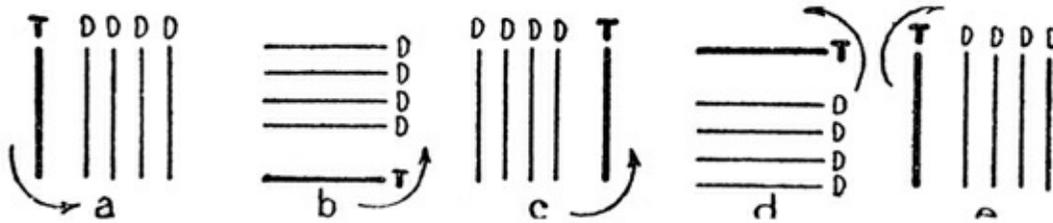


Fig. 3

Em Pirapora não houve nem este volteio completo, nem o circuito dos dançarinos pelos tocadores, mas Luís Sáia, em São Roque, viu no dia 7 de julho deste 1937, num ensaio de samba, preparatório da festa que se realizava no 10, o “bumbeiro”, seguido pelos homens (tocadores de outros instrumentos) e pelas mulheres, fazerem um circuito completo (fig. 4).

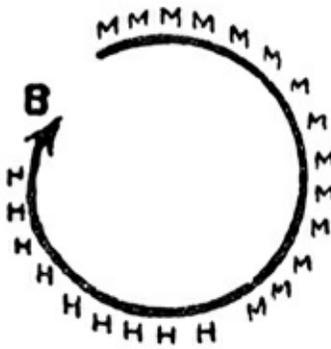


Fig. 4

Sucede às vezes que um ou outro dançante se movimenta diferentemente. Vi uma dançadeira dar passos de polca muito gingados. Vi outra mexer rapidísimamente em trêmulo os ombros, peitos e abdômen, como em certas danças de negros norte-americanos. Mas não só a diferenciação coreográfica obrigava esses figurantes a se destacarem do bolo sambador e dançar à parte (sós como no caso da polquista, ou aos pares, como no caso da tremedora que arranhou logo um comparsa que não estava sambando mas vendo), como tudo leva a crer serem estes casos de mero individualismo sem função nenhuma na coreografia do samba. Com efeito, esses individualistas se afastavam da massa dançante. Nenhum movimento coletivo evidenciava o solista surgido, pelo contrário, ninguém se amolava com ele. Por outro lado, a polquista desapareceu logo, afastada do grupo, como se fosse uma adventícia não pertencente a ele e que por isso não sabia dançar o samba. E, de-fato, era uma branca, uma dessas muitas mulheres da vida que vão a Pirapora pelas festas. Quanto ao caso da mulher que tremia, tenho por certa a influência do cinema no seu passo. Puros fenômenos pois de ignorância da verdadeira coreografia do samba. E que não devem ser levados em conta, a não ser pra confirmar a falta de organização fixa, estética, com que o samba rural paulista se manifesta.

A coreografia deste samba, difere profundamente da do batuque, ou samba, ou que outro nome tenha que, vindo da África, se generalizou entre nós. No batuque ou samba mais tradicional, descrito por viajantes antigos, e ainda sobrevivente na Bahia (conf. Edison Carneiro, “O samba”, in *Cidade do Salvador, citado*), há três elementos essenciais que o definem

coreograficamente. É uma dança em que os dançantes formam círculo; quem dança realmente é um par, destacado do círculo e posto em evidência no centro dele; o passo, ou melhor, o movimento característico desse par dançarino é a umbigada, fim culminante dos floreios coreográficos, acabado o qual a dança recomeça com par novo. Nenhum destes três elementos existe no samba rural paulista que não é uma dança de par, mas coletiva; cuja disposição não é o círculo mas o paralelismo dos dançantes em fileira; e onde não existe a umbigada.<sup>34</sup>

Apesar disso imagino que a coreografia do samba paulista é também de origem africana e formação afro-brasileira.<sup>35</sup> O dispositivo mais frequente nas danças coletivas de primitivos é a roda em fila indígena. Na África também, a julgar pelas descrições que possuo. Krehbiel, porém (*Afro-American Folk-Songs*, New York, 4ª ed., p. 97), descreve danças guerreiras do Daomé “consistindo em avanços e recuos em formação linear”. É muito pouco, mas não me lembro de mais. Me parece porém suficiente pra demonstrar que o dispositivo do samba paulista pode se originar de coreografias africanas. André Gide (*Voyage, au Congo*, ed. ilustrada, p. 95) tem uma comparação muito feliz, descrevendo um tam-tam em Babua: “Au son du tambour et de la même phrase musicale, reprise en chœur et inlassablement répétée, tous tournent en formant une vaste ronde [...], un trémoussement rythmique de tout le corps, comme désossé, penché en avant, les bras ballant, la tête indépendante animée d’un mouvement de va et vient, comme celle des oiseaux de basse-cour.” É exatamente o movimento de avanço do samba. O corpo inclinado pra frente é sistemático, os braços pendentes é muito comum, e o movimento do corpo (não só da cabeça, como na descrição de Gide) evoca mesmo o andar da granja.

## ◆ OS TEXTOS-MELODIAS

Os 22 sambas que seguem foram colhidos por mim no lugar. Os quatro primeiros, em 1933; os de número 5 a 9, em 1934, e os de número 10 a 22 em Pirapora. Os textos de número 23 a 39 foram colhidos por José Bento Faria Ferraz, com menos exatidão fonética. Porei interrogações entre parênteses depois das palavras que não foram observadas foneticamente. Os textos de número 40 a 55 foram colhidos por Luís Sáia, e vão na grafia dele, também menos minuciosa foneticamente. Os de número 40 a 49, foram colhidos no dia 5 de agosto, era Pirapora, todos do samba de Campinas, com exceção do último, que foi tirado por um sambador de Sorocaba. Todos os outros até o 55º, foram colhidos, também este ano, no município de São Roque. Finalmente, os textos de número 56 a 59 foram os colhidos por mim no Carnaval de 1931, e o 60º por Luís Sáia, em Parnaíba, do negro Isidoro.

$\text{♩} = 104$

Fui pas.sá na pon . te A pon.te tre . meu

A . gua tem ve . ne.no.mo.re.na Quem be.bê mor . reu

(O coro repete a melodia completa, e o mesmo faz nas peças sem outra indicação. Colhi este documento sem texto. Foi repisado mais duma dezena de vezes, aquela noite, com leves variantes. São comuns essas melodias-tipo, fixadas mais ou menos inconscientemente entre os nossos cantadores desta zona central. Variam o texto e imaginam que estão cantando outra melodia também. Quando a gente pede que cantem música nova, tiram frequentemente um texto novo sobre a mesma melodia utilizada pouco antes. Nas gravações folclóricas feitas pela Discoteca Pública, do Departamento de Cultura, há mesmo o exemplo espantoso dum mineiro que, na congada, de Lambari, em refrãos musicais diferentes cantados pelo coro, introduzia sempre o mesmo solo. Sob esta melodia-tipo, só pra facilitação do seu estudo, pus o texto tradicional do “Fui passar na ponte”, como poderia pôr o “Na Bahia tem”. De-fato, esta melodia de samba não passa duma das inumeráveis variantes da melodia-tipo com que estes textos são cantados.)

- E' ho.ra di pe gá E' ho.ra di pe . gá - Tabarana - E'

*Solo:* – É hora di pegá...

*Coro:* – Tabarana.

- Ôh..... Bo . tu . ca . tú! O re . be . rão num é ca.

pe.la - Ôh.... Bo.tu.ca . tú! O re.be . rão num é es . pe.la

*Solo:* – Ôh, Botucatu!

*Coro:* – O Reberãum num é capela.

(Não chego a entender a resposta coral. Não sei se “reberão” e “capela” indicam lugares.)

Ê lê ê Lu.a no.va . num vi . rô.

– Ê-lê!

Lua-nova num virô.



A . rêi' Arêi' A.rê . iá A . rêi' Arêi' Arê . iá A .

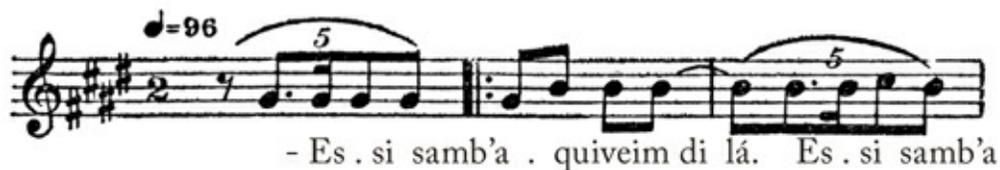


rêi' a.rêi' a . rê . iá Tão ti . rã.no arê . ia du má

– Arêia, arêia, areiá,

Tãum tirãnu arêia du má.

(O *o* reduzido de *do* que grafiei “du”, não chegava a ser exatamente *u*, mas uma vogal intermédia entre *o* e *u*. Usei o compasso de cinco tempos, decidido não pelos cinco sons de valor absolutamente o mesmo, que caem nos segundo, terceiro, quinto e sétimo compassos, mas pela colcheia iniciadora de cada frase do texto que tinha exatamente o mesmo valor durativo das colcheias que lhe seguiam. A própria síncopa do sexto compasso, estava não raro diluída, quase se igualando à divisão quinária do resto. Quanto à rítmica, as acentuações de primeiro tempo que não indiquei por sinais, permanecem íntegras, idênticas às indicadas para terceiro e quinto tempos.)



- Es . si samb'a . quiveim di lá. Es . si samb'a



quiveim di lá! Ôh qui bicho dé vô pagá Es.si samb'a

Coro: – Êssi samba aqui veim di lá.

Êssi samba aqui, veim di lá.

Solo: – Ôh qui bichu dé vô pagá.

(Algumas vezes o solista substituía “pagá” por “ganhá”.)

7

Ai ai ca í Ai ai ca í

Ai ai ca . í Da ser.ra No.va eu ca . í

– Ai ai caí!

Da Serra Nova eu caí!

8

O meu boi pin.ta.du.is . tá Lá na ro.ça du si .

nhô A cêrca num tá' rom.ba . bu On.di u ma.ia. du pa . ssô

– O meu boi pintadu istá

Lá na roça du sinhô,

A cêrca num tá arrombadu,

Ondi u maiadu passô?

(Mesma observação que a anterior a respeito da pronúncia de *do*. No primeiro verso o artigo vai grafado *o* e no quarto, *u*. É que no início da frase ele vinha mesmo quase com o valor total de “ô”, ao passo que no interno da frase ele se ensurdecia muito.)

9

- Mar.ru . á na terr' ai . ê i' .  
Ôh di . va . gá!

- Marru . á na terr' ai . ê i' . - Marru  
Ôh di . va . gá.....ôï!

*Solo:* – Marruá na terra aiêi (alheia).

*Coro:* – Ôh divagá!

(Este documento não posso apresentar com total garantia em seus dois últimos compassos, porque o samba cessou inesperadamente. Me fei na memória que aliás já fixara bem a execução, mas cessada esta, não pude autenticar a melodia registrada, em confronto com o canto vivo.)

10

Alegro ♩=113

El' é lin.da cumu a ro . sa,  
- Ai é far . sâ quineim ju

deu-Ôi el' é lin.da cumu a ro.sa - Ôi  
Ai é far . sâ quineimju . deu

*Solo:* – El' é linda cumu a rosa,

*Coro:* – É farsa qui neim judeu!

Alegro  $\text{♩} = 112$

E' ho . ra, é ho ra E'  
ho.ra mi . nhâ si . nho . ra E' ho ra

– É hora, minha senhora!

(Uma das pretas cantava sistematicamente a melodia em fabordão de terças superiores.)

Alegro  $\text{♩} = 112$

Si num sabi onde' é qu'eu moru -Eu moru na A . ti . bai.a

*Solo:* – Si num sabi onde' é qu'eu moru,

*Coro:* – Eu moru na Atibáia.

Alegro  $\text{♩} = 112$

-Ôh Lau . ra Lau . ra Lau.ra mi.nha frô -Ôh  
Lau.ra foi s'im . bo . ra foi s'im . bo . r'i mi de . xô

*Solo:* – (Ôh) Laura, minha frô,

*Coro:* – Foi s'imbor'i mi dexô.

(Às vezes o solista substituía o seu verso por “Ôh Laura m'inganô”. Estas pequenas variações de texto, conforme os autores, são usuais nos cantos negro-africanos, como numa das citações de Krehbil (op. cit., p. 101). Já vimos outro exemplo aqui, na peça número 6 e outros, no número 46.)

Alegro  $\text{♩} = 112$

- Queru a . gua Queru a . gua . Ca

va.lu di fa . zen . dê . ru Que.ru a . gua

*Solo:* – Queru água!

*Coro:* – Cavalu di fazendêru,  
Queru água!

Alegro  $\text{♩} = 112$

-Si . nhô Ge.tu.liu Var.ga Qui sô . bi tra.ba . iá

-Man . dô prendê Cam . pi . na Pra São Pau.lu s'intre . gá

*Solo:* – Sinhô Getúliu Varga'

Qui sôbi trabaíá...

1° *Solo e*

*depois Coro:* – Mandô prendê Campina  
Pra Sãum Paulu s'intregá.

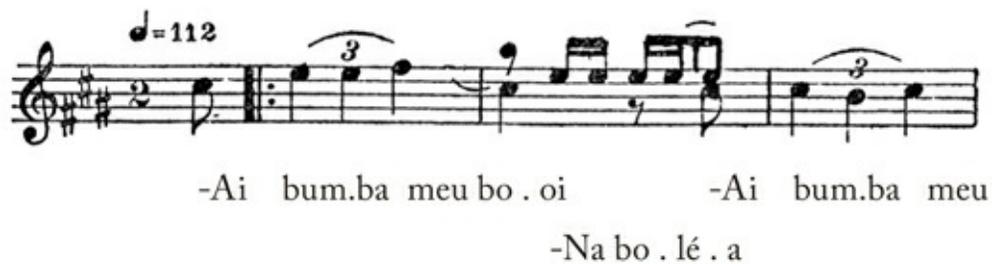
Alegro  $\text{♩} = 112$

Ôh sem do . nu Ôi ô samba di Cam . pi . na

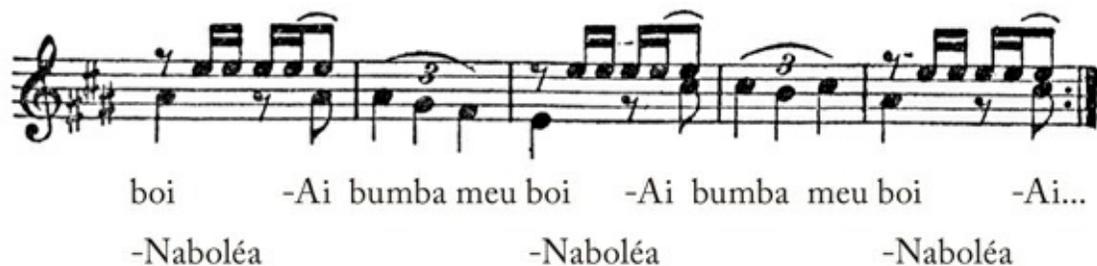
– Ôh, sêim donu,

Ôi o samba di Campina.  
(o quase ô).

17



-Ai bum.ba meu bo . oi -Ai bum.ba meu  
-Na bo . lé . a



boi -Ai bumba meu boi -Ai bumba meu boi -Ai...  
-Naboléa -Naboléa -Naboléa

Solo: – Ai, bumba meu boi!

Coro: – Na boléa.

(Pronunciavam características e fixamente “bô-lé-a”, sem ditongar o é, “boléa”, como é mais geral. As apoiaduras, como a que ocorre aqui na primeira frase do solista, são difíceis de registrar não mecanicamente. Caem, conforme a maior ou menor fantasia rítmica do cantor, ora no tempo, ora roubando parte do som anterior, como aqui. A sua emissão também, sem auxílio do disco, não pode ser explicada bem. A consoante parece ter valor decisório na ciração da apoiadura. É quase sempre (talvez sempre?) uma oclusiva. O cantador aproveita bem essa oclusão, rompendo-a por uma mais forte corrente de ar na vogal. Com isso, esta sai com um valor bastante peculiar, por assim dizer explosivo, bem como bastante inesperada na sua cor, ora mais surda, ora mais clara que a cor exata pedida pela palavra que se pronuncia. Esta cor exata só vai ser atingida realmente no som real que a apoiadura preparou. Neste documento, por exemplo, si algumas feitas se escutava “bbôooi”, não raro soava “bbuôi”, com o primeir o o muito surdo, quase um *u*. Nunca este, porém.)

Alegro  $\text{♩} = 112$

- Gê . mê . u Ge . mê . u Ter

re.nu di Pi.ra . po.ra ge . mê . u

*Coro:* – Terrenu di Pirapora

Gemeu!

(A apoiadura do terceiro compasso era usada pelo solista.)

Alegro  $\text{♩} = 112$

-Ôh serr'a . ci.ma-Queimnum pódi num a . têima

*Solo:* – Ôh, serra acima

*Coro:* – Quêim num pódi num atéima.

Alegro  $\text{♩} = 112$

E' ho ra é ho . . . ra E'

ho.ra - va.mú s'im . bo . ra E' ho ra

– É hora, vamu s'imbora!



Ôh ói.a a tropa du Ver.gueru-Num trabaia seim i lá

-Ôh ó . ia

*Solo:* – (Oh) óia a tropa du Verguêru,

*Coro:* – Num trabéia sêim i lá.

22



- O . lô . lô ô . lá . lá Na is . trada num vô fi . cá-Ôi ô . lô

– Ôlôlô, ôlálá,

Na istrada num vô ficá.

23

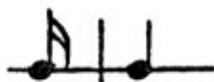
– O tempo mi deu s(i)ná.

– Lua-nova apareceu.

24

– Tod’u mundu deu s(i)ná.

(A observar-se foneticamente o *i* de “sinal” nestes dois textos como o de “capital” no número 28. Era um valor reduzido, positivamente demorando muito menos ou soando menos que as outras vogais do contexto, provocando a fórmula rítmica.)



s (i) . ná



cá . p(i) . tá

(Mas além dessa determinação de ritmo musical, o que importa é que o *i* continuava muito reduzido, quase inexistente, pelo prolongamento do sibilamento do *s* ou valorização mais longa do *p*.)

25

– Você qué sabê meu nómi?

– Caruru sêim sá(r).

(Às vezes “sá”, às vezes “sár”.)

26

– Eu andei im tud’u Istadu,

– Vô para (*sic*) Mina Gêrá.

(A gente paulista culta e inculta pronuncia geralmente *pra* por *para*. No Nordeste também esta diminuição é frequentíssima. Porém, tanto neste documento como noutros casos que observei no Nordeste, o povo, mesmo inculto, parece não perder a noção da palavra fixada que ele está encurtando ou modificando. Pelo menos quanto a partículas do discurso. De maneira que, quando por causa do ritmo, precisa da palavra legítima, a emprega. Como aqui “para” em vez de “pra”.)

27

– Eu mi chamu branqu i verdi  
Num négu meu naturá.

28

– Eu vô buscá meu dentinhu di ôru  
– Pra mandá na cap(i)tá.

29

– Eu dô o (?) dentinhu di ôru  
Ô chumbadinh’ô di pivô.

30

– Cada um in seu lugá!  
– Ôh balancê.

31

– Cumu Campina num tẽim,  
Cumu Sãum Paulu num há.

32

– Eu sô cabra pirigosu  
Quandu pegu a pirigá.

33

– Pinic’u jambu  
Qui arêia canário (?) cómi.

34

– A minha sáia di renda de bicu  
– Vô panhá laranja nu chão, tucu-ticu.

35

– Ai, meu Deus, sô Campinêru!  
– Venha vê qu’eu também (?) sô.

36

– Ao (?) Bom Jisúis di Pirapora  
– Quero dá a dispidida.

37

Ai uê, Campina, ai uê!

– Me (?) faiz, me faiz chorá!

38

– Ai, qui agora fiquei sabênu...

– Água corri no (?) canã.

39

Arranca a fôia do (?) Jorná!

40

(Campinas)

Ai, tu vai vê, tu vai vê,

Ai tu vai vê quem sou eu.

41

Dêxa amanhecê

Que tu vai vê quem sô eu.

42

Quebraro c'os ovo tudo,

O galinhêro num atendeu.

43

Tanto Maria como Paulo,

Sâmo cinco Salamão.

44

Gostei de vê,

Êh, êh, lá, lá!

45

Ôh piaçaba, ôh piaçaba,

E' pau de quebrá machado.

46

*Solo:* – Ôh, imbaúba, é...

*Coro:* – É brocha de sapé.

(Neste samba o solista variava o nome da árvore.)

47

*Solo:* – Imbaúba é pau piqueno.

*Coro:* – Ôh, quebrô o machado!

48

*Solo:* – Vô mandá cubrí mia casa...

*Coro:* – Cubrí só de sapé.

49

(Sorocaba)

*Coro:* – Ôh piedade! Ôh piedade!

*Solo:* – Cada vez qu'eu canto samba

*Vô dexando saudade.*

50

(S. Roque)

Você vai na vossa casa,  
Coma e beba sossegado.

51

No almoço, na janta,  
Feijão quandú  
Misturado co'angú.

(Este samba, dado como tal pelo informante, não foi colhido durante danças. Foi cantado no meio duma história dos tempos da escravidão, caso duma fazenda em que os escravos eram muito preguiças, não trabalhavam com afinco. Então o dono da fazenda comprou um escravo que ensinou esse samba para todos. E quando o cantavam, durante os serviços, trabalhavam então com muito ardor e resultado.)

52

*Solo:* – No mato que tem macuco,

*Coro:* – Tem onça.

53

*Solo:* – A noite serenô,

*Coro:* – Dexa a noite serená.

54

Eu choro e hesito  
Quano morre um sambadô.

55

Eu vi, eu vi,  
Eu vi o lião miá.

56

(Carnaval de 1931)

O bódi verêda,  
O bódi verêda,  
Tudu mundu ingóli boi,  
O bódi verêda,

57

Chora, bumba, chora,  
Tá pidindu (?) baiadô.

58

Forum bebê,  
Num mi chamáru!

Forum bebê  
 Num mi chamáru,  
 Cerveja  
 Cum guaraná.

(Isidoro – Parnaíba)  
 Como é qu'o samba azúa?  
 Assim só.

## ◆ INSTRUMENTAL

Posso com bastante certeza afirmar que o samba, como o jongo, não congrega instrumentos acompanhantes com a menor intenção de obter qualquer espécie de pequena orquestra. O instrumental usado é exclusivamente de percussão, e quem quer concorre a ele com o instrumento que quer.

Os instrumentos que aparecem no samba, e já comercializados, são apenas o bumbo e a caixa. Os outros, recos, chocalhos e mesmo pandeiros, são na maioria das vezes de manipulação particular ou mesmo improvisados na ocasião, manifestando, por isso, grande irregularidade e certa fantasia de fatura.

Tem de principal o bumbo, que domina tudo. Esta é uma influência negro-africana persistida apesar dos numerosos instrumentos melódicos que recebemos da Europa. Só Chauvet (op. cit., p. 12 e 13) nega de maneira bastante suspeita a supremacia do tambor nas músicas da África. Geoffrey Gorer (op. cit., p. 315), apesar da sua leviandade, é ótimo observador. E tendo viajado por terras africanas que de perto nos interessam, observa “ter-se de notar que todas as danças dirigem-se para o tambor, como si este fosse o altar ou o foco de tudo”. É exatamente a impressão que tenho, contemplando o samba paulista. Natalie Curtis (*Songs and Tales from the Dark Continent*, New York, 1920, p. XX), estudando a cerimônia da chuva entre ndaus (banto), afirma que “os próprios versos das cantorias, tanto como os dançarinos, se agrupam (se compõem) em redor do tambor, que é a *alma* do canto”.

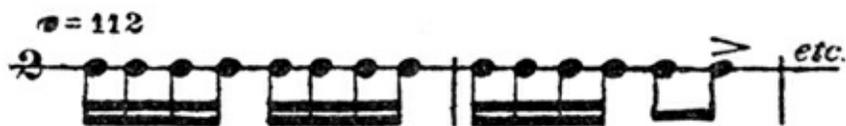
O bumbo é suspenso ao tocador por uma alça de couro que passa pelo ombro esquerdo e pela cintura do lado direito. Com a mão esquerda o tocador mantém o instrumento em equilíbrio na frente do corpo, ao passo que a direita empunha a maceta. Em Pirapora, um tocador mais virtuoso trazia na mão esquerda uma varinha agarrada pelos dedos mínimo, anular e pai de todos. Mantinha a estabilidade do bumbo com os outros dois dedos, segurando-o pela guarda de metal, e batendo com a varinha no couro, obtinha sons suplementares mais fracos, de excelente efeito. Também em 1931, o bombeiro que fiz dançar atrás, tocava exatamente desse jeito, com

as duas mãos, o seu bumbo.

O que as mais das vezes caracteriza o desenho rítmico do bumbo é uma batida mais forte, na segunda metade do segundo tempo de cada compasso, ou de cada dois compassos:



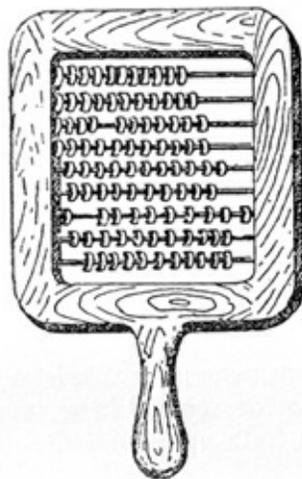
Às vezes também usam um verdadeiro trêmulo, por meio de batidas contínuas de semicolcheias, mas também nestes casos com a batida forte no lugar indicado.



Os outros instrumentos mais frequentes no samba são a caixa, “caixinha”, como dizia o tocador que a empunhava em Pirapora no momento; o chocalho, o adufe ou pandeiro, o reco-reco e o tamborim.

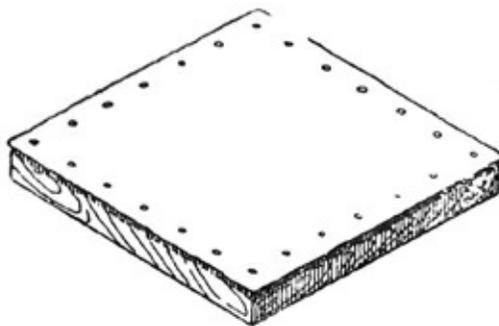
Digna de nota é a mistura de nomes dados a certos instrumentos. Assim o chocalho foi por um dos informantes de Pirapora chamado “caracaxá”, sinonímia bastante comum. Mais importante é a pronúncia que lhe deu outro instrumentista de Pirapora – “chocoáio” – com o segundo *o* surdo, foneticamente “chôcuáiu”. É visível a mistura entre “chocalho” e “chacoalhar” (“chacuaiá”). E mais interessante ainda, com perda de sílaba deste verbo, alguns dos negros de Pirapora chamavam o instrumento de “cuaíá” (*chacoalhar?*), voz também colhida em 1936 por Mário Wagner.

Instrumento muito interessante foi um reco-reco que apareceu em Pirapora. Consistia numa reprodução exata desses instrumentos de fazer contas por meio de bolinhas de madeira corrediças em fios de arames, esticados paralelamente numa moldura de madeira com cabo. Apenas as bolinhas de madeira eram substituídas por cápsulas de garrafas de cerveja.



Todos os fios de arame fino estavam quase completamente cheios de dezenas de cápsulas. O curioso era a execução. Tudo leva a imaginar que o instrumento é feito pra ser sacudido, a mão empunhando o cabo, mas tal não se dá. Empunhado o instrumento pela mão esquerda e mantido imóvel, a mão direita roça pelas cápsulas uma vareta. Do seu modo de execução provavelmente é que o instrumento se chama reco-reco, pois como o verdadeiro reco-reco, o mais espalhado, que age pelo roçar duma vareta numa língua de madeira dentada, este também roça a vareta pelos colares de cápsulas. E, como tomou cuidado de me esclarecer o informante, não correndo a vareta de uma para outra fileira de cápsulas, mas roçando-a no sentido das filas e quase paralelamente a elas, de maneira a atingir várias duma vez. Se obtém desse jeito uma guizalhada suave e rica de sons pequeninos. Mas é instrumento pobre que pouco ou nada se escuta no conjunto. No Nordeste vi uma vez um instrumento idêntico a este e lá chamado curtamente “reco”. Mas aqui, vendo a curiosidade com que eu observava o reco-reco, o dono do samba se aproximou pra me dizer que o nome do instrumento era “castanhola argentina”...

O tamborim que apareceu em Pirapora, era uma moldura quadrada de madeira, em que, dum lado, se esticava um couro, preso com preguinhos.



O tocador segura o instrumento pela moldura de madeira que terá uns 5 cm, e bate no instrumento com uma vareta. Bate no couro e também na moldura, obtendo assim dois ruídos de timbração diversa.

O mais espantoso, em Pirapora, foi surgir de repente um “violino”. Surgiu mas desapareceu,

ninguém o queria usar. Eis em que consistia este violino. Era um gomo de bambu-gigante, dum lado aberto, do outro conservado o fechamento interno do nó.



O instrumentista que empunhava este absurdo instrumento, esfregava um arco legítimo sobre a lingueta de madeira (a) colada na frente do instrumento. Pouco abaixo da lingueta o instrumento apresentava dois pequenos buraquinhos, de que a figura mostra um. Na parte aberta do instrumento, como se vê, há três cravelhas que atravessam os dois lados da parte serrada ao meio, do bambu. Não me foi absolutamente possível obter informações seguras sobre este “violino” e seu funcionamento. O indivíduo já perfeitamente bêbado que surgiu com ele lá para o fim da dança, esfregava o arco na lingueta, sem obter som audível. O dono do samba, perfeitamente bêbado também, ainda tentou explicar. Disse que o instrumento podia ter cordas, mas que estas *podiam* ser internas (?). E o homem lá se foi com seu violino, sem me dar tempo para saciar mais a curiosidade. Mas o cuidado carinhoso posto na fatura do instrumento, me faz imaginar que, fantasia individualista ou não, este instrumento, que nunca vi, deve ter uma finalidade musical legítima, que não pude perceber. Não no samba tradicional porém. Chauvet (op. cit., p. 101), entre os instrumentos afronegros de corda e arco, descreve muito sumariamente o *ntigili*, “espécie de cilindro de madeira, aberto na parte inferior”, talvez de origem sudanesa. Não sei se assimilável a este “violino”.

Esses foram os instrumentos que apareceram em Pirapora. No Carnaval de 1933 o instrumental se compunha de dois bumbos, um enorme e esplendidamente sonoro e outro menor e mais rouco; uma caixa, e dois chocalhos feitos com latas cilíndricas duns 15 cm de diâmetro.

Em 1934 o instrumental era mais precário e desorganizado. Havia até um violão, de resto absolutamente nulo. Estava o bumbo grande e chocalhos idênticos aos do ano anterior. Faltava a caixa. Um dos negros trazia uma tabuinha reta em que estavam fixados dum lado, meio soltas, umas rodela de lata, a modo de cápsulas de garrafas que tenham o bocal o duplo maior que as de cerveja. O tocador batia com a mão livre no outro lado da tabuinha, que guizalhava toda. Em 1931 o “bumba” (bumbo), um tambor, um “maracá” de lata, um ganzá improvisado com uma lata cilíndrica fechada e pedrinhas dentro, um pandeiro comum e outro excepcionalmente grande e curioso, de 50 cm de diâmetro, feito com um arco de lata.

Num dado momento apareceu ainda um pandeirinho minúsculo, com uns 15 cm de diâmetro, ou 18 cm no máximo. Tocava que mais tocava, e me pareceu haver naquele grupo de negros uma intenção mais ou menos consciente de formar uma família de pandeiros, soprano, tenor e baixo.

Um dos negros carregava um cavaquinho. Não o tocava não, penosamente inútil na barulheira.

## ◆ ESTRUTURA DO SAMBA

O samba rural paulista apresenta bastante complexidade na estrutura poético-melódica de suas peças. Esteticamente estas serão pobres. Tecnicamente, elas se apresentam bem variáveis em certos aspectos de sua construção. Mas esta variedade, esta complexidade de estrutura não parece derivar duma riqueza legítima, conquistada pelo desenvolvimento gradativo duma técnica. Parece antes derivar da inflexidez dos seus elementos estruturais, proveniente duma primaridade ou já duma decadência. Imagino mais a decadência.

Quanto à pobreza estética, ela me parece derivar, nos negros paulistas, do contato com os princípios técnicos da música europeia. Com efeito, essa pobreza se manifesta especialmente no complexo rítmico da forma e das melodias (não do acompanhamento instrumental), no modo maior, nas fórmulas melódico-harmônicas de cadenciar para o apoio de tônica, e na quadratura estrófica, todos estes elementos de garantida interferência europeia.

As melodias do samba são invariavelmente quadradas; ou de quatro (números 2, 4, 12, 16, 19, 21, 22) ou de oito (números 1, 3, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 17, 18, 20) compassos binários em dois-por-quatro. Só a peça número 6 apresenta um período de seis compassos binários. Este foi um dos documentos colhidos em 1934, em que, como falei, o samba estava praticamente dissolvido, mais irregular e dispersado de sua tradição. Mas digo isto apenas por honestidade. Entre os textos recolhidos por Luís Sáia, os números 40 e 51 são também estâncias. Daria um braço pra lhes conhecer as melodias, provavelmente de 12 compassos também. Abe Niles (W.C. Handy, *Blues*, New York, 1926, p. 14) diz que a estrofe de três versos é a mais generalizada nos blues, daí decorrendo serem eles, as mais das vezes, de 12 compassos. E que a estância seja perfeitamente adaptável, se não tradicional, às melodias afronegras prova o contado por Périer (op. cit., p. 122) que os missionários do Congo adotavam as melodias africanas substituindo-lhes os textos por outros religiosos. E dá como exemplo uma estância exatamente igual ao meu samba:

Jesu Aondanga  
Jesu Aondanga  
de longo buke na!

A quadratura melódica do samba não me parece derivar da fórmula métrica e estrófica dos textos. Tenho antes a convicção de que foi uma influência artificial, imposta exclusivamente pela melodia quadrada europeia.

Com efeito, o que se observa de mais importante na estrutura desses sambas paulistas é que si a quadratura formal das melodias permanece sempre em 22 peças colhidas, com exceção de uma

de quadratura irregular, a forma estrófica e métrica dos textos varia muito.

A quadratura melódica poder-se-ia dizer derivada do texto se este fosse uma quadrinha. Ora, é mesmo estranho que, tão deformado já pelos processos europeus que nos vieram de Portugal, o samba paulista empregue pouco a quadrinha portuguesa em redondilha maior, tão usada em São Paulo. Dos sessenta textos que apresento, apenas dois são quadras regulares (números 1 e 8). A peça 15 é também uma quadra, mas de curiosa construção irregular (primeiro dístico em redondilha menor de seis sílabas e o segundo em redondilha maior), o que absolutamente não é tradição lusa. Nem brasileira, embora tenhamos bem maior riqueza popular de fórmulas métricas e estróficas. Ainda a peça número 59 é uma quadra, mas irregularíssima.

Quanto à peça número 15, durante toda a sua realização, se converteu num curioso exemplo de desagregação da estrutura mais estratificada do samba, justamente por ser quadrinha. Foi interessantíssimo observar. Durante a consulta coletiva de repente o solista tirou esse texto admirável de ingenuidade. O coro, entusiasmado, repetiu o dístico final, conforme o costume. Mas nem intelectualmente, nem musicalmente, esse dístico podia formar uma peça. Proveio disso uma irregularidade constante que durou o samba todo. Ora o solista repetia só o dístico de novo, ora iniciava de novo a melodia toda, enquanto o coro lhe respondia por não esperar pela repetição da melodia completa, e se formava uma cacofonia desagradável. E quando o solista chegava ao dístico final, outros coristas cantavam com ele e depois o coro real hesitava em repetir o dístico, ao mesmo tempo que o solista hesitava também em reiniciar a melodia toda. Até o fim não foi possível acertar perfeitamente solo e coro, apesar de ser esta uma das peças que provocaram maior entusiasmo.

Se só quatro quadras se apresentam em sessenta documentos, os dísticos são numerosíssimos, 49 (e mesma proporção nos de Mário Wagner), permitindo afirmar que é ele a forma estrófica normal do samba paulista, como o é também do baiano (conf. Edison Carneiro, artigo citado). Consequência do processo, entre nós africanos, do verso-e-refrão, [36](#) ele se generaliza aliás entre os afro-americanos. É frequentíssimo nos blues (conf. Handy, op. cit. p. 10 e s.) e ocorre na Jamaica, nas Bahamas, nas Antilhas em geral (v. A. Ramos, *Culturas Negras*, p. 226, 229, 234). Mas o dístico por si só não apresenta imediatamente à criação, a forma da melodia quadrada de oito compassos. Além disso, observemos a estrutura destes 49 dísticos colhidos. Apenas 22 dentre eles são dísticos perfeitos, formados com dois versos de metro igual (números 6, 10, 12, 21, 23, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 34, 35, 36, 38, 40, 43, 44, 45, 46, 50 e 58). De resto, mesmo alguns dentre estes parecem apresentar versos de metros diversos ou de metrificação errada. Explicarei mais adiante a razão, ou pelo menos as circunstâncias de ordem exclusivamente musical que provocam estes processos populares de metrificação. Por agora basta-nos reconhecer que dísticos de dois versos de metro desigual, inda mais com o verso menor (de 5, 4, 3, 2 sílabas) de constante caráter de refrão, não podiam de maneira alguma impor à criação musical popular, a forma da quadratura. Pelo contrário, não só a desnorteavam, como são o convite constante para criações formais novas de melodias.

Me parece pois incontestável que si os sambas rurais paulistas apresentam sistematicamente a quadratura musical, esta não se origina logicamente da forma estrófica dos textos. É forma espúria, de natureza exclusivamente musical. E, pois que não é africana, forma tradicional europeia que acabou dominando, desvirtuando e provavelmente empobrecendo muito a criação formal melódica dos afro-brasileiros de São Paulo.

Esta contradição estrutural, esta verdadeira oposição entre as formas do texto e da música, me leva a imaginar com bastante segurança que os negro-africanos, entre nós, pelo seu alto grau de desenvolvimento rítmico-musical, puderam adotar, por assim dizer, fisiologicamente, os processos estruturais da música europeia que ouviram. Não puderam, no entanto, aceitar e tradicionalizar em si, as formas poéticas mais complexas, que nos vieram também da Europa, pelo maior grau de inteligência lógica que essas formas exigiam. Daí o samba paulista apresentar sistematicamente a quadratura melódica e recusar normalmente a quadrinha.

O próprio fato dos solistas de samba, durante a consulta coletiva, usarem com muita frequência a quadrinha, vem confirmar esta maior precariedade de inteligência lógica coletiva, isto é, normal, entre os afro-brasileiros. Os atiradores de deixas são indivíduos que se destacam da coletividade e de alguma forma a regem, impondo-lhe um texto novo. São fenômenos essencialmente individualísticos. Mas a coletividade, quando aceita o que o solista lhe impõe, frequentemente corta a criação ou quadra tradicional proposta pelo indivíduo, deixando-a reduzida à metade, o dístico.

Dentre as quadras propostas pelo solista na consulta coletiva e reduzidas a dísticos para o samba cantado e dançado por todos, os documentos de números 10, 27, 31, 32 e 36 não apresentam propriamente criação, invenção nova, improviso do solista. São todos eles ou quadrinhas tradicionais, ou adaptações improvisadas de quadrinhas tradicionais, ou versos-feitos também tradicionais. Está neste último caso o texto número 36:

Ao Bom Jesus de Pirapora

Quero dar a despedida.

em que o primeiro verso era uma noção já conhecida da consciência coletiva e que lhe foi fácil reconhecer no momento e adotar. Ao passo que o segundo elemento do dístico não passa dum verso-feito muito conhecido que, ele, ou sua variante “Venho dar a despedida”, ocorre em numerosas quadras nacionais. Então no mesmo caso os dísticos números 10 e 27, ambos construídos com versos-feitos portugueses.

Quanto finalmente aos dísticos números 31 e 32, este último pertence a uma quadrinha brasileira tradicional conhecidíssima:

Eu sou cabra perigoso

Quando pego a perigar:

Mato sem fazer sangue,

Engulo sem mastigar.

O outro é adaptação geográfica de outra quadrinha brasileira que colhi no Nordeste:

Como Chiquinha não tem,  
Como Totonha não há:  
Chiquinha pra querer bem,  
Totonha pra carinhar.<sup>37</sup>

Para agora continuar o estudo dos textos cumpre fazer desde logo mais uma observação de natureza musical. Pelos documentos colhidos se observa que no samba paulista o canto é sistematicamente silábico. Não existem efeitos melódico-vocais que levem à criação de melismas, e nem mesmo a prolongação de sílabas por vários sons diferentes. A cada som tem de corresponder uma sílaba. Esta é a norma geral. Em 22 melodias de samba só os números 4, 7, e 20 apresentam cada um uma só vez o prolongamento duma sílaba por mais um som só. Estas mesmas exceções vêm confirmar que embora existindo o conhecimento deste processo de melodizar textos, ele não é usado senão raramente e sempre de maneira muito precária. Quanto a melismas, só a apoiadura aparece, por duas vezes em 22 melodias (17 e 18), e ambas as vezes surgida em boca solista.

O canto silábico, obrigando a encher com sílabas diferentes todos os sons da melodia quadrada, que o dístico irregular e ainda menos o monóstico não podiam encher, leva a grande variedade de estrutura dos textos. Vejamos os processos que, por se repetirem, parecem sistemáticos.

Processo muito conhecido e porventura universal, é o enchimento melódico por meio dum refrão coral. De resto cumpre observar que a ausência frequentíssima de textos novos tirados pelo solista, dá um forte caráter de refrão a todas as peças do samba paulista. A sensação espontânea que se tem é de peças com refrão, de que foram abolidas as estrofes.<sup>38</sup>

Mas além dessa observação de caráter geral, o refrão se manifesta como enchimento de partes sem texto da melodia. É o caso dos refrãos curtos. Estes tanto podem pertencer ao próprio texto como servir de resposta coral. Refrãos pertencentes ao próprio texto e portanto cantados por quem entoia a melodia toda, quer seja o solista, quer o coro, são os do número 1 (“Morena”), 4 (“Ele”), 7 (“Ai, ai, caí”), 16 (“Oh, sem dono”), 18 (“Gemeu”) e 22 (“Olôlô, ôlálá”), 44 (“Êh, êh, lá, lá”). Os refrãos diretamente nascidos do canto responsorial, entoados pelo coro em resposta ao solista, são os de número 2, 9, 17 e 30.

A peça número 17 apresenta, com garantia técnica, a observação geral que fiz atrás, de serem os sambas peças reduzidas a refrãos, abolidas as estrofes. Esta é uma peça garantidamente construída de dois refrãos:

*Solo:* – Ai, bumba meu boi!

*Coro:* – Na boléa!

O verso do solista, em numerosas variantes, é o refrão mais tradicional do reisado do “bumba meu boi”. A resposta coral, pela fórmula, pela repetição obrigatória, pelo pedal harmônico que representa na construção tonal da melodia, pelo metro, pela indiferença ante o texto estrófico do solista e conseqüentemente pelo seu caráter de imutabilidade, ninguém discutirá ser um refrão.

Mas o próprio solista que tirou este samba lindo, se encarregou de dissipar qualquer dúvida, um negrinho novo, seus vinte e poucos anos, e de corpo flexível que adeus gregos! Com efeito, de vez em quando, substituía o seu refrão por uma quadra nova improvisada, em versos pentassilábicos. A bulha geral se encarregava de dissolver esses textos improvisados, que não pude colher.

Várias outras peças ainda, embora com menos garantia, me dão a sensação muito nítida de serem tecnicamente construídas só de refrãos. A número 3, por exemplo. A número 9 em que o primeiro verso é a proposição dum provérbio tradicional. A número 14, etc.

Esta última nos leva a um processo curioso de construção de textos, pra enchimento silábico da melodia:

*Solo:* – Quero água, quero água!

*Coro:* – Cavalo de fazendeiro,

Quero água!

Como se vê facilmente, o solista não faz mais do que encher a sua parte de melodia com a repetição dum elemento verbal, tirado do texto verdadeiro, que o coro canta.

Este processo de repetição de palavras, muito africano (conf. por exemplo, citação de Mary Kingsley sobre os bantos, in White, op. cit., p. 20; também Kirby, in *Bantu Studies*, Joannesburgo, número de junho de 1936, p. 241, considera as repetições verbais como processo característico entre os bosquímanos, e dá exemplos, nas canções que apresenta, da repetição de palavras tiradas do monóstico, p. 236), parece bastante sistematizado, e provoca variantes curiosas de estrutura poética. Observe-se, por exemplo, o número 5, colhido em 1933 e tornado a colher por Mário Wagner em 1936. O texto verdadeiro é:

Tão tirando arêia do mar.

Era apenas um dos membros-de-frase do período musical. Para encher os outros três, tirou-se desse monóstico a palavra “arêia”, que, repetida três vezes e transformada em sua acentuação final, dava exatamente os sete sons de cada um dos outros membros-de-frase. E a quadratura melódica ficou silabicamente preenchida por esta quadra textual:

Arêia, arêia, arêciá,

Arêia, arêia, arêciá,

Arêia, arêia, arêciá,

Tão tirando arêia do mar!

Este processo de repetição dum verso três vezes pra de um dístico formar uma quadra, é frequentíssimo nos blues e espirituais:

Sometimes I feel like a motherless child,

Sometimes I feel like a motherless child,

Sometimes I feel like a motherless child,

A long ways from home.

(Weldon Johnson, *The Book of American Negro Spirituals*,

New York, 1929, p. 41.)

White (op. cit., p. 62, 63, 65, 74, 76, 78, etc.) e Natalie Curtis-Burlin, na Hampton Series, dão dezenas e dezenas de exemplos. Ora, pelo menos nas canções de bosquímanos colhidas por Miss Lloyd (Kirby, op. cit., p. 231), se observa constantemente, não a quadra, mas a estância de três versos, construída com um dístico de que o primeiro verso é repetido duas vezes. Já comentei atrás esta forma, que tanto aparece nos sambas paulistas como é sistemática nos blus. O que importa aqui é verificar que essa forma proporciona normalmente a ideia de, para preencher uma quadra musical, repetir mais uma vez o verso já repetido. O que é certamente a forma do “Arêia, arêia, arêiá” e desses blus.

No documento número 11 e seu irmão número 20, em que os sons longos exigiam menos texto, o elemento “É hora” tirado do monóstico, e repetido mais três vezes, foi suficiente para preencher a quadratura musical, dando a seguinte estrutura de estrofe:

É hora,  
É hora,  
É hora, minha senhora,  
É hora!

Esta forma textual parece mesmo bem fixada para melodias em que ocorrem sons longos. Se observe, por exemplo, este número 18:

Gemeu,  
Gemeu,  
Terreno de Pirapora,  
Gemeu.

A mesmíssima estrutura ocorre ainda no documento número 14, e quase igual no número 13, que convém observar, e de que o número 2 de Mário Wagner se aproxima bem:

Ôh Laura,  
Laura,  
Laura, minha flor,  
Ôh Laura,  
Foi-se embora  
Foi-se embora e me deixou.

Processos idênticos também aparecem no canto africano. Observe-se, por exemplo, estas estrofes de origem banto, dadas por Natalie Curtis (*Songs and Tales*, p. 30 e 31):

Alas, O we yo’we iye,  
Mother’s home, we yo-we iye,  
I left my mother’s home, yes, yes,  
O alas,  
I love my husband’s home, yes, yes,  
O alas!  
Body, body, dry off quick! (bis)  
Quickly now, quickly now.  
Body, body, dry off quick!

You're dry, you're dry,  
Body, body, dry off quick!

Na América do Norte vejam-se estas estrofes, tiradas respectivamente de Weldon (op. cit., p. 26) e de White (op. cit., p. 88):

Steal away, steal away,  
Steal away to Jesus,  
Steal away, steal away home,  
I ain't got long to stay here.  
Roll on, Jordan, roll;  
Roll on, Jordan, roll;  
I want to be setting in the Kingdom  
To hear old Jordan roll.

E no samba da Bahia (Edison Carneiro, art. cit.):

Ind'hoje tenho saudade.

Ôh saudade,

Tenho saudade,

Saudade do meu amô.

No "Ôh Laura", os quatro primeiros ... versos repetem a estrutura dos documentos anteriores. Mas os sons da melodia, por mais curtos, eram mais numerosos, o que obrigou à junção de mais um verso e formação do dístico tradicional. Mas também deste segundo verso foi necessário repetir parte do texto. Obedecendo à quadratura melódica, o texto se exporá, pois, assim:

Ôh Laura, Laura, (4)

Laura, minha flor, (5)

Ôh Laura, foi-se embora, (6)

Foi-se embora e me deixou. (7)

em que cada verso apresenta um metro diferente!

Mas não estamos no verso livre não. O povo brasileiro, de conformidade com o luso, não emprega o metro livre, nem, como povo, pode errar na metrificação. A extrema variedade de metros que se nota, especialmente nas cantigas afro-brasileiras, como o samba e o jongo, não deriva de nenhuma riqueza métrica especial. Deriva, em minha opinião, de não haver propriamente poesia posta em música, nestes gêneros coreográficos afro-brasileiros, mas músicas a que, por serem vocais, se ajuntam necessariamente palavras. E estas palavras são improvisadas ou adaptadas não de acordo com um esquema estrófico e métrico tradicional, mas exclusivamente pra encher os sons da melodia.

Alguns autores nossos, preocupados de folclore, têm classificado de boçais, sem sentido ou coisa parecida certas poesias de danças cantadas nossas, cocos, sambas, etc. Mesmo o próprio Chauvet (op. cit., p. 30), que teve mais ou menos suas pretensões de ficar dono da música africana, insiste sobre o desvalor dos textos lá. Nem o próprio White (op. cit., p. 4), ao ver nos negros "uma indiferença racial invencível pra com o significado das palavras", me parece ter razão. É não compreender a coisa folclórica. Não se trata aqui de poesia cantada, não se trata

propriamente de poesia, mas de música. A música domina soberana. Como porém o instrumento usado pra fazer música é a voz humana, a palavra se ajunta necessariamente, não à música, mas à voz humana, e a melodia é preenchida com palavras. E sempre palavras *necessárias*.

Quero dizer: palavras congregadas em textos que, se a nós, voluptuosos da inteligência lógica, nos parecem às vezes incompreensíveis ou de nenhum valor lírico, correspondem no entanto dentro da sensibilidade popular, negra ou brasileira, a necessidades profundas ou intensas, a tendências ou capacidades coletivas. Quando muito o que se poderá lembrar é que, havendo incontestavelmente nos negros, não uma indiferença pelas palavras, como diz White, mas uma preferência pela improvisação nascida das coisas comezinhas que os olhos veem, que os ouvidos ouvem, essa mesma preferência frequentando o jongo e o refrão dos cocos, prova nestas danças a origem africana próxima ou remota.

Não há nada de boçal ou incompreensível num texto que nem:

Cavalo de fazendeiro,

Quero água.

cuja ligação de sentido entre os dois versos me escapa a mim. Também, em compensação, posso, por mim indivíduo, achar (e acho) admirável essa imagem, interpretando liricamente que o povo, abatido e miserável, se sente menor que o bem-tratado cavalo do dono da fazenda e lhe pede água, por sentir falta até do líquido que na roça todos têm. Mas nem uma coisa, nem outra. Tanto a incompreensão como o excesso de compreensão podem ser, no caso, fenômenos individualistas, meus. Textos como esse, ou como o

Eu vou buscar meu dentinho de ouro

Pra mandar na capital

que também posso interpretar de modo muito lírico, si tecnicamente derivam da necessidade de pôr palavras pra entoar vocalmente as melodias, psicologicamente correspondem a valores de sensibilidade coletiva que, si não consigo admirar (e quem faz folclore não é espectador de artes!), me cabe a mim auscultar com paciência e estudar. Justamente estes versos últimos correspondem a um costume arraigado em nosso povo muito, o de sacrificar até dentes são, pondo-lhes uma obturação de ouro. Porque “ouro”, uma das obsessões da nossa poética popular, não corresponde no povo brasileiro à noção de dinheiro, finanças, economia, existência “no ter”, mas a enfeite, a beleza, possibilidade de conquista sexual. Um gordo “desvio” a estudar para os psicanalistas.

Mas peço desculpa de me ter *desviado* mais uma vez do meu assunto.

Si pela persistência fixa da quadratura melódica, pela infixidez das formas estróficas, pelo alongamento de textos sistematicamente realizados por repetição de palavras, mostrei que a música domina sem parceiro na estrutura das peças de samba, ainda a análise da métrica usada nos leva à mesma conclusão.

É certo que a redondilha maior sobressai regiamente. Os afro-brasileiros, já falando em língua

nacional, adotaram o metro popular mais natural à linguagem luso-brasileira.

Raramente a redondilha é conseguida musicalmente pela desligação forçada de palavras que se liguem foneticamente na pronúncia. Dos 21 textos-melodias que exponho, só o segundo verso do número 12:

Eu móro na – Atibáia,

apresenta uma desligação forçada dos dois *aa*, para se conseguir sete sílabas.[39](#)

Na realidade esta coleção de sambas parece indicar que neles, onde realmente os textos não se deixam dominar pela música, é na pronúncia. Todos os cantos aqui apresentados são duma perfeição fonética admirável quanto à emissão silábica da pronúncia lá deles. Só a tonicidade periclita muito. Justo o contrário da canção erudita, em que os compositores fazem uma questão danada da tonicidade das palavras e se despreocupam lastimavelmente dos outros requisitos da pronúncia. Nestas 21 peças não há um ditongo desfeito, não há um hiato desrespeitado. Na peça número 15, a palavra “Getúlio” é considerada trissílabo, com palatalização do *l*. O solista, que pude observar bem, pronunciava Getúlh(i)u, com um *i* reduzidíssimo. O ditongo de “gemeu” que cai num som muito prolongado (um compasso e três quartos) foi dividido ritmicamente: *mê* para todo o compasso e *u* na tésis do seguinte.

Quanto a desligações de palavras, apenas cinco há que notar, nos 26 casos que se apresentaram nos textos-melodias. Não contei naturalmente as desligações (números 8, 12 e 16) entre um verso e outro, pois que coincidiam com as separações de membros das frases melódicas e eram necessárias tanto para o fraseio como para a respiração.

Das cinco desligações apontadas, três (números 2, 11 e 20) não só são defensáveis, como são certíssimas. Trata-se dum hiato, “*é-hora*”, praticado universalmente por quantos se utilizam da língua portuguesa. A desligação do número 14, “quero-água”, foneticamente falando não se pode negar que é forçada. Mas está admiravelmente disfarçada pelo ritmo musical e pela melodia, pois a desligação se efetua dando à sílaba surda um som curto (semicolcheia de *allegro*) e por meio de intervalo melódico que facilita a emissão.

Só o caso da peça número 7, “Da Serra Nova-eu cai”, se apresenta como um defeito fonético incontestável. Ora, esta desligação determinou o aparecimento dum verso de oito sílabas, que não é da tradição popular portuguesa. Nem propriamente brasileira. Trata-se duma medida usada no entanto com bastante frequência nos sambas rurais paulistas, pois que nestes sessenta documentos que observo, aparece por 11 vezes que se distribuem nas três colheitas de 1933, 34 e 37 e documentos de Luís Sáia (números 3, 5, 6, 7, 10, 21, 29, 38, 39, 42 e 45).

A estranha ocorrência do verso octossilábico não é um caso de metrificação. Deriva da estrutura rítmico-melódica das peças. Quasi todos esses versos são redondilhas maiores incontestáveis, encompridadas por um artifício qualquer, interjeição, artigo inicial, desligação fonética forçada, etc., pra encher silabicamente os sons da melodia.[40](#) Observe-se:

(O) Ribeirão não é Capela (n. 3);

(Ôh) que bicho der vou pagar (n. 6);

Da Serra-Nová-(eu) caí (n. 7);  
 (Ôi), ela é linda como a rosa (n. 10);  
 (Ai), é falsa que nem judeu (n. 10);  
 (Ôh), olha a tropa do Vergueiro (n. 21);  
 (Ou) chumbadinho ou de pivô (n. 29);  
 (Ai que) agora fiquei sabendo (n. 38);  
 (Ôh) piaçaba, ôh piaçaba (n. 45).

Ora, os casos que ocorrem dentro das melodias colhidas, nos permitem verificar que semelhante estrutura métrica é provocada pelo ritmo melódico. O ritmo musical mais normal nestes sambas é o formado de séries quasi ininterruptas de colcheias.<sup>41</sup> Quando porém sucede um elemento textual, correspondente a um membro-de-frase melódica, terminar com palavra oxítona na colcheia-tésis do compasso, ainda sobram três colcheias dentro deste. Ora, si a peça continuar com a redondilha normal, esta, tendo sete sílabas e tendo de fazer cair seu acento final na tésis, dois compassos adiante, não dá pra encher as três colcheias que restam do compasso em que se está, mais as quatro do seguinte e mais a tésis do que lhe segue, isto é, oito colcheias. Daí a conjuntura principal que leva a ajuntar uma sílaba à redondilha, pra que ela possa coincidir silabicamente com o ritmo melódico. Se observe a peça número 3, que é bem típica deste fato.

*Verso legítimo de 7 sílabas*

*Verso falso de natureza musical*  
(8 sílabas)

Terminada a palavra “Botucatu” na primeira colcheia do segundo compasso, restavam três colcheias seguidas nesse compasso. Para preenchê-las, mais as quatro do seguinte e pelo menos mais uma (versos agudos) ou duas (versos graves, como aqui), a redondilha não bastava. Se fez necessário lhe ajuntar mais uma sílaba, que, neste caso, foi o artigo inicial. Este artigo, embora se ajuste ao sentido intelectual da frase, não foi determinado por este sentido intelectual e nem mesmo pela metrficação. É um elemento exclusivamente musical de preenchimento de som da melodia, funcionando, pois, como legítima neuma.

Caso idêntico de colcheias seguidas é o número 10, em que a técnica de preencher oito sons, chega a se manifestar como costume inconsciente já como o “ai” desnecessário da resposta coral – o que criou o ácido intervalo harmônico de segunda. Ainda idêntico é o caso da peça número 7, em que o artifício usado foi a desligação fonética forçada no interior da redondilha. Sem

dúvida o artifício da sílaba inicial ajuntada também poderia caber neste caso. Mas o pessoal não quis sabe-se lá por quê... Resolveram respeitar a tonicidade desta vez, e consolemo-nos por não ser a única. Outro caso idêntico é o da peça número 21, em que a sílaba acrescentada inicial, que devia cair na segunda metade do primeiro tempo, era antecipada pelo solista, tomando o tempo inteiro. Basta observar a terminação coral e a volta do solista pra verificar que o “ôh” não devia cair no primeiro tempo, mas na sua segunda metade. É um caso delicioso de curiosidade, porque a queda do “ôh” na tésis, funciona aqui como verdadeira antecipação rítmico-melódica. É uma legítima síncope (como conceito), que tem a originalidade de cair na acentuação e não na não acentuação, como ensina a técnica... erudita.

A peça número 7 apresenta outra delicada sutileza, o emprego da semicolcheia inicial no segundo verso. Receio querer explicar demais, porém tenho a impressão que, criado, o motivo rítmico correspondente ao elemento textual “Ai, ai, caí”, com prolongamento sonoro no *i* de “caí”, sentiram os negros a necessidade estética de prolongar o mais possível esse mesmo *i* quando se repetia pela terceira vez, pra não desigualar muito o motivo rítmico. Esse prolongamento foi praticado o mais possível, dando-lhe três partes do tempo, e só a quarta parte (a semicolcheia) para a primeira sílaba da redondilha. Foneticamente ficou ótimo por causa do valor reduzido da vogal.

Os casos das peças números 5 e 6, pela raridade de seus ritmos, não se prestam a explicações de ordem técnica. Talvez manifestações de mera fantasia, ou falta de segurança tradicional desse grupo tão desorganizado de 1934. Em todo caso, estes exemplos excepcionais parecem indicar que, com a constância do uso, o verso de oito sílabas está se sistematizando no samba como processo de metrificação poética. Realmente não há nestas duas peças nada que musicalmente exija o octossílabo.

Ainda três casos de aparentes versos maiores que a redondilha, ocasionados exclusivamente pela música, surgem nas peças números 28 e 34. São idênticas as peças números 13, 14 e 15 da colheita de Mário Wagner. Não são versos, são ritmos (no caso, musicais) ocasionados pelo elemento rítmico com que a melodia estava construída. Não tendo podido apanhar essas melodias, notei-lhes bem o ritmo, ao mesmo tempo que pedia ao meu amigo lhes consignasse os textos.

Na verdade, trata-se ainda do ritmo de colcheias seguidas, de que as segundas partes de cada tempo foram subdivididas por duas semicolcheias:

(continuação do n. 28)

ô . ru Pra man . dá na ca . p(i) . tá

2/4

Euvôbus cámeudentinhudi

nº 28

A minha sá.ia direnda di bi.cu Vô panha la ranja nuchão.ti.cu . ti . cu

nº 34

Essa exigência rítmico-melódica ocasionou pois os agrupamento silábicos de 10 e 11 batidas, que não são versos decassílabos nem endecassílabos. Na verdade, se quiséssemos escrever esses textos, tais como eles se criaram no povo, sentiríamos muito mais no processo de metrificar, não o elemento quantitativo das sílabas como em nossa métrica, mas o qualitativo, longas e breves, da métrica latina:

(A)

minha sa-  
ia de ren-  
da de bi-  
co Vou pa-  
nha la ran-  
ja no chao  
tico - ti-  
(co)

(A palavra “panhá” – apanhar – foi transformada em seus valores silábicos pela indiferença pela tonicidade, que aponteí atrás.)

Estes casos todos parecem pois indicar que, na estrutura do samba rural paulista, o ritmo musical, por sua vez determinado pelos movimentos coreográficos, é que determina predominantemente os ajuntamentos silábicos (versos) dos textos. Adotou-se, é verdade, a redondilha normal da língua portuguesa, porém, numerosas vezes esta mesma redondilha é deformada com o acrescentamento espúrio de mais uma sílaba para preencher oito sons rítmico-melódicos.

Os outros metros portugueses que também parecem normalizados, pois dão origem a quadras completas, são os de seis e cinco sílabas. Principalmente este último, que dá origem às

quadrinhas dos números 1 e 17 (“Oh bumba, meu boi”, repetido quatro vezes). Aparece ainda nos números 3, 13, 41, 47, 51, 56 e 57. A redondilha menor, também faz um dístico no número 37. E ainda aparece nos números 2, 15, 46, 48, 51, 53, 55 e 60. Os outros versos menores nunca aparecem como capazes de formar quadrinhas completas. São na realidade semiversos as mais das vezes de caráter refrânico.

Sob o ponto de vista musical, estudemos primeiramente os caracteres rítmicos, pois que estamos neles.

O samba rural paulista se apresenta pobre de manifestações rítmicas diversas. Mesmo no acompanhamento da percussão, si esta é volumosa e muito importante, demonstrando bem a predominância do ritmo, este não se apresenta muito variado. No compasso binário invariável, todos os semitempos são marcados por um ou outro instrumento. Muitíssimas vezes também, um deles realiza a fórmula rítmica básica da música nacional de origem “negra”; a síncopa de colcheia no primeiro tempo e duas colcheias no segundo. Não raro também esta sincopação aparece nos dois tempos. Nunca, no acompanhamento instrumental, a síncopa surge só no segundo tempo, como é frequente na melódica portuguesa do fado. A característica de acentuação que aparece no acompanhamento instrumental, creio seja a batida mais forte na segunda metade do segundo tempo, que já exemplifiquei ao tratar dos instrumentos.

Nunca surpreendi no acompanhamento do samba paulista, quer como constância coletiva, quer mesmo como riqueza individualista, a manifestação duma polirritmia absoluta, quer dizer, a junção de dois ou mais ritmos insubdivisíveis entre si.

Já na melódica, a polirritmia aparece, e não creio muito rara, pois que em 22 documentos, há três casos dela (números 5, 6 e 17). Nos dois primeiros cinco sons, e no terceiro três, combinam com a binaridade do acompanhamento.

Também na melódica, a síncopa surge nas suas manifestações mais específicas nossas (colcheias entre semicolcheias formando tempo e antecipação), e com bastante frequência. Em 22 documentos, a síncopa de colcheia aparece em 10 (números 1, 5, 8, 9, 11, 12, 14, 18, 20 e 22). A antecipação em cinco (números 3, 6, 7, 9 e 16), sempre uma só vez em cada peça.

Parece também que a síncopa de colcheia tem seu lugar sistematizado pra aparecer na melódica do samba. Nas peças de quatro compassos ela frequenta o primeiro tempo do terceiro compasso (números 12 e 22), e nas de oito compassos o primeiro tempo do quinto compasso (números 8, 11, 14, 18 e 20).

Esta sincopação musical está diretamente ligada à acentuação rítmica do verso poético. Com efeito, todos estes casos estão em redondilhas maiores legítimas, com acentuação na segunda sílaba, todos. Ora, pra respeitar esta acentuação fonética do verso, a primeira sílaba dele tinha que cair na ársis do segundo tempo dum compasso, pra que a acentuação caísse na tésis do compasso seguinte. Mas isto feito, observa-se que para a acentuação principal (sétima sílaba), determinadora do metro poético, cair também na tésis do compasso seguinte, ficavam cinco sílabas pro compasso do meio. Ora, a síncopa de colcheia entre semicolcheias era a solução afro-

americana que se apresentava mais normal, por dar três sons em vez de dois para um dos dois tempos. E ela era tanto mais uma boa solução que, normalmente na língua, as redondilhas com acentuação na segunda e sétima contêm um subacento na quinta sílaba, e esta quinta sílaba caía justo na tésis do segundo tempo, respeitando a tonicidade. Usou-se a síncopa. Outro subacento normal desta redondilha cai na quarta sílaba... Usou-se a síncopa, desrespeitando a tonicidade. Os sete casos que se apresentam provam esta lei. Se observe:

*Ritmo musical.*

*Ritmo poetico*

nº 8.	A	cêr.ca num ta 'rom .	ba . du
nº 11.	E'	hó.ra minhâ si .	nho . ra
nº 12.	Eu	mó.ru na A' . ti .	bá . ia
nº 14.	Ca .	vá.lu di fâ . zen .	dê . ru
nº 18.	Ter .	rê.nu di Pi . ra .	pó ra
nº 20.	E	ho ra va.mu s'im .	bo . ra
nº 22.	Na is	tra.da num vô fi .	cá

Só por mais três vezes nas 22 peças colhidas, aparece a redondilha com acentos na segunda e sétima. Em duas delas, a sua conversão à melodia rítmica provocou defeitos fonéticos: desrespeito à tonicidade (“É farsâ qui neim judeu”, n. 10) e desligação fonética (“Da Serra Nova-eu caí, n. 7). Na terceira, provocou a criação do ritmo quinário (“Arêia, arêia, areiá”, n. 5).<sup>42</sup>

Estas observações explicam a razão do motivo rítmico-melódico. Não explicam porém por que ele está sistematizado no terceiro e no quinto compassos, conforme a melodia tem respectivamente quatro e oito compassos. Esta constância não pode ser tomada como de natureza poética; é livremente musical. No esquema rítmico das melodias em colcheias seguidas, um sentimento dir-se-ia de ordem estética, sistematizou *sempre no terceiro elemento* do ritmo musical, portanto depois de fixado já por duas vezes o movimento coreográfico da dança, um novo motivo rítmico, pra variar. Nas peças de quatro compassos, sendo cada membro-de-frase composto de dois motivos rítmicos, a síncopa cai no *terceiro* motivo rítmico, isto é, na primeira parte do segundo membro-de-frase. Nas peças de oito compassos, sendo cada frase composta de dois membros-de-frase, a síncopa cai no *terceiro* membro-de-frase, isto é, na primeira parte da segunda frase.

Com isso o esquema rítmico-poético dos textos se enriquece duma sutileza inesperada. Si se trata de quadrinha, as primeira, segunda e quarta redondilhas, têm acentuação na terceira e sétima sílabas e só a terceira (*terceiro* membro-de-frase) acentuação na segunda e sétima (número 8). Si se trata de dístico, a primeira redondilha tem acentuação na terceira e sétima e a

segunda (*terceiro* motivo rítmico), na segunda e sétima (números 12 e 14, neste último a repetição “*quero-água*” formando a primeira redondilha). Os outros cinco casos apresentam monótimos, acrescidos de um semiverso. Este vai preenchendo os dois primeiros motivos rítmicos ou membros-de-frase, até que ao chegar o terceiro *elemento* do esquema rítmico-melódico, então, se enuncia a redondilha completa.

É incontestável que este processo estrutural estava perfeitamente fixado nos sambistas de Pirapora. Por desgracia não aparece uma só vez nas nove peças de 1933 e 34. Assim, esta constância não pode por enquanto ser generalizada como pertencente à estrutura do samba rural paulista. Se restringe, nestas observações, a um grupo só de sambadores.

Quanto a início e final das melodias, observa-se que si no início delas a anacrusse é sistemática (19 casos em 22 peças), os finais são predominantemente masculinos (15 em 22).<sup>43</sup> Tais processos parecem derivar da coreografia. Com efeito, o início em ársis facilita o princípio da movimentação coreográfica, isto é, erguer o pé pra dar o passo pra frente ou arrastá-lo pra dar o passo pra trás. A terminação masculina, por sua vez, acentua o apoio no chão, deixando o dançador em estabilidade.

Sob o ponto de vista estritamente sonoro, se observa o domínio absoluto do diatonismo e do modo maior. Nem um cromatismo. Nem um só exemplo em menor. Apenas, numa das consultas coletivas de Pirapora surpreendi, uma vez só, uma sétima abaixada, afro-americanismo modal tão vulgarizado no Brasil. Parece mesmo que os negros, ao contato com o tonalismo europeu, adotaram de preferência o modo maior. O menor é dos povos frios, pela estatística de Carl Engel (v. Krehbiel, op. cit., p. 5). Autores há porém (conf. Chauvet, op. cit., p. 18 e 28), que afirmam ser o menor o mais usado geralmente entre os negros-africanos. Maud Cuney-Hare, porém (*Negro Musicians and their Music*, Washington, 1936, p. 63), considera essa afirmativa um engano de leigos, devido à frequência de músicas negro-africanas no Dorico antigo (dó-ré-mi-fá-sol-lá bemol-si bemol-dó). Não me parece satisfatória essa explicação, tanto mais que semelhante escala pode-se interpretar como um legítimo menor harmônico. Confesso aliás que nenhuma das explicações imaginadas que conheço, me parece aceitável. O fato estranhíssimo é que o maior domina violentamente nestes sambas e na música popular brasileira em geral, como, pela estatística de Krehbiel (op. cit., p. 43), na música afro-ianque. No entanto, há de fato um sentimento, um pressentimento do modo menor, por uma tal ou qual melancolia que às vezes, como no samba número 18 desta coleção, chega a soturna. Reflexo dum sofrimento recôndito, meio inconsciente?... Banzo ou saudade?... Deficiência psicológica ou técnica de expressão?... Não acredito em nada disso. Não sei.

Voltando à observação, si o maior domina, a escala porém nunca está completa, é sempre deficiente nos 22 documentos apresentados. O grau mais frequentemente evitado é a sensível (17 vezes). O que lhe vem logo em seguida é o sexto (12 vezes). Logo após vem o segundo grau (seis vezes) e em seguida o quarto (quatro vezes). É certo que a dominante não aparece em sete documentos, mas todos eles, com exceção única do número 20, apresentam séries menores que

cinco sons (quatro ou três sons apenas), todas iniciadas pela tônica. É de crer que só por isso não apareça a dominante. O mesmo talvez se possa dizer das escalas em que o sexto som está ausente. Em todos os seus 12 casos de ausência, com duas exceções (números 7 e 20), a série usada não atingiu esse grau. É notável que a medianta não se ausente de nenhum dos documentos. A tônica deixa de aparecer uma só vez (número 12). Parece, pois, que a tendência harmônica no samba rural paulista, é evitar na melodia os sons dissonantes da tonalidade, sétimo, segundo e quarto graus.

Não aparece um só documento pentafônico, escala que ocorre frequentemente na África e veio impor-se na criação negro-americana. Na minha conferência “Música de feitiçaria no Brasil” citei alguns exemplos de pentafonismo afro-brasileiro. Nestes sambas, a escala sem semitons não aparece, mas cumpre notar que, como observou Krehbiel (op. cit., p. 70), as séries em que falta o sétimo ou o quarto grau, aproximam-se muito do pentafonismo. Quero crer mesmo seja a herança pentafônica africana, aguada ao contato do tonalismo europeu.

Os sons usados são sistematicamente em série, uns após os outros, e não há, por isso, o que observar. O afro-brasileiro paulista pega uma série de sons dentro da tonalidade, geralmente começada na tônica como som mais grave, e com essa série, constrói o arabesco melódico. Isto é natural, pois como se verá mais adiante, a melodia evolui por grau e intervalos de terças.

Só a ausência do segundo e sétimo graus parece determinar uma escala característica, que aparece três vezes (números, 2, 9 e 15):



São mais numerosas as séries de cinco sons (números 1, 2, 3, 7, 9, 15, 16, 19 e 20).

As melodias transcorrem por intervalos de segunda, sendo que o som repetido é duma frequência violentamente dominadora. O intervalo de terceira vem depois, mas muito atrás. Recusando as repetições de arabesco, contei apenas 42 casos, o que me parece assombrosamente pouco em 462 sons, que foi quanto contei sem grande desejo de acertar exatamente no número. Não havia necessidade senão de cálculo aproximado, e está.

O intervalo de quarta aparece oito vezes (números 4, 9, 13, 14, 15, 17 e duas vezes 20). Na verdade sete vezes, pois que no curioso caso dos números 13 e 14 se trata duma mesma frase em fabordão de sextas invertidas, de que uma voz, a acompanhante (as duas melodias foram cantadas uma em seguida à outra, na ordem em que estão), foi tirada primeiro, e a outra, o legítimo *cantus firmus*, criador da melodia real (primeira voz), foi tirada em seguida. Se tem a impressão de que, a primeira vez o solista tirou por engano a segunda voz. A consciência harmônica coletiva não se contentou com essa pequena falsificação e exigiu em seguida (ou o solista por ela) a primeira voz melódica.<sup>44</sup> Eis as duas frases superpostas:

Queru a \_\_\_\_\_ gua Queru a \_\_\_\_\_ gua...

Ôh Lau ra Lau . ra Laura minha frô.

The image shows a musical staff in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics 'Queru a gua Queru a gua...' are written above the staff with lines indicating the syllables. Below the staff, the lyrics 'Ôh Lau ra Lau . ra Laura minha frô.' are written, with dots indicating syllable boundaries. The melody features several fourth intervals, such as from G4 to B4 and from B4 to D5.

Os saltos de quarta se apresentam geralmente em lugar fixo, de função tonal. Ascendente, de dominante a tônica (números 14 e 15); ascendente, de sensível a mediantes, idêntico pois ao primeiro, mas em fabordão de terças (número 20); ascendente ou descendente, de mediantes a superdominante, idêntico ainda ao primeiro, mas em fabordão de sextas invertidas (números 9, 13 e 17); e finalmente de tônica e subdominante (números 4 e 20).

Também a colocação do salto de quarta parece estar sistematizada. Aparece sempre ou numa ársis de frase (números 13, 14 e 15) ou num dos interstícios rítmicos da melodia, entre dois membros-de-frase (números 4, 9 e 20 as duas vezes). Só o número 17 discrepa destas normas, aparecendo, sempre em ársis, mas no fim dum membro-de-frase.

O intervalo de quinta só aparece duas vezes (números 17 e 21); o de sexta, uma vez (número 6); e o de oitava, uma vez (número 17). Na realidade nenhum destes intervalos aparece usado melodicamente, como salto vocal. Todas as vezes em que aparecem, são ocasionados pela dialogação de solo e coro, entre o último som de um deles e o primeiro do outro.

Os intervalos de sétima, nona, 11<sup>a</sup>, não aparecem uma só vez.

Como âmbito sonoro alcançado pelos sons empregados, a maior extensão é a de nona, que aparece uma vez só, no abundante número 17.

O âmbito de oitava é atingido duas vezes (números 7 e 14). O de sétima não aparece. O de sexta, oito vezes (números 2, 6, 8, 9, 13, 15, 19 e 21). O de quinta, quatro vezes (números 1, 3, 16 e 20). O de quarta, cinco vezes (números 4, 5, 10, 11 e 12). Finalmente o de terceira, que é o menor, duas vezes (números 18 e 22). Não oferece campo a observações de estrutura.

O som terminal é mais fecundo. São nada menos que 16 as melodias que terminam na tônica. Os números 6, 12 e 15 terminam na mediantes. Os números 17 e 19, na dominante. Só o número 10 termina em acorde dissonante, com o quarto grau.

Ainda neste ponto o samba rural afro-paulista, surpreendentemente parece obedecer ao tonalismo harmônico europeu, muito mais que a melódica propriamente brasileira e rural. Si esta termina geralmente tonal, procura com muita frequência escapar da terminação muito conclusiva na tônica. Já por duas vezes verifiquei esta tendência pra evitar a terminação na tônica. Isto fiz, pondo em contraposição melodias portuguesas e brasileiras, no meu ensaio sobre a "Influência portuguesa nas rodas infantis do Brasil" (*Música, doce música*), e quando estudei o caso, sob o ponto de vista psicológico, num estudo sobre o "Papel da música na feitiçaria" (in *Publicações Médicas*, número de agosto de 1934).

A evitação da tônica é muito sistemática no brasileiro, e mesmo no afro-brasileiro do Nordeste, não só pela preferência de terminação na mediantes e na dominante, como, não raro, nos graus dissonantes da escala. Ora, só uma vez, e no documento mais raro, vemos aqui uma terminação em grau dissonante. E apenas cinco vezes em graus do acorde tonal que não a tônica. O sambador paulista exige a tônica violentamente conclusiva, pra terminar a peça.

De cinco miseráveis jongs que colhi em São Luís do Paraitinga, manda-me a verdade contar que só dois terminam na tônica. Também cumpre observar que o número 9 destes sambas, ao terminar na tônica, dada com antecipação sincopada, esta é logo seguida dum silabação interjectiva na mediantes, que julguei de meu dever desprezar, por me parecer proveniente de antecipação, dada pra ajeitar de novo o ritmo, e não proveniente do desejo de escapar da tônica.<sup>45</sup>

Também, por outro lado, de todas as danças nacionais coletivas que tenho observado, cocos, cateretês, jongs, canas-verdes, Dança de Santa Cruz ou sambas, esta é a que tem menor duração coreográfica. E é a mais fisiologicamente violenta. Pode ser que por aqui se explique psicologicamente esta procura do convite à conclusão por meio da tônica.

Na construção sonora das melodias, a característica mais fácil é a frase descendente. Conte sem precisão estatística (por desnecessária), cinquenta elementos descendentes contra 16 ascendentes e seis horizontais. É bastante comum, no início da melodia, o salto ascendente mais audaz, uma quarta (números 7, 13, 14, o coro de 15) ou terça (número 6, o solo de 15, 17 e 18). Mas em seguida as frases vêm descendo, como que exaustas. A tendência para o repouso no grave é violentamente perceptível. Será talvez esta uma tradição africana?... Num sentido geral, a canção popular tende mesmo a descer e terminar no grave. Mas qualquer análise por alto, prova logo uma diferença profunda entre a variedade de movimento das canções populares de qualquer país europeu e a tendência violenta para frases descendentes, da música brasileira. Na África, as frases descendentes são de certa frequência, mas pelo que imagino por mim, não creio que uma estatística que se faça lá, atinja a porcentagem tão forte que encontrei nestes sambas. Henri Junod (*Moeurs et Coutumes des Bantous*, Paris, 1936, II v., p. 250), discreteando sobre o caráter das músicas banto, que são tristes apesar da predominância do maior, atribui essa tristeza ao fato da “melodia quase invariavelmente começar num som agudo e descer, acabando muitas vezes no som mais grave”. As melodias que apresenta se prestam com efeito a essa observação. Embora sem muita certeza, por enquanto quero crer que a forte tendência para as frases descendentes da melódica popular brasileira seja de origem afronegra.

Também o processo de repetição dum arabesco fixado anteriormente e que funciona como motivo, é usado sistematicamente. A repetição do motivo exatamente com os mesmos sons surge nove vezes (números 1, 3, 5, 7, 10, 13, 17, 20 e 22). Destas, as peças números 3 e 10 têm a mesmíssima conformação simplista. A quadratura é conseguida pela repetição dum frase. Esta por sua vez se compõe de dois membros-de-frase diferentes, um solista e outro coral. Na segunda vez em que o coro repete o seu motivo, durante a exposição da melodia, há uma leve

variante, que na peça número 3 tem função cadencial. Ainda pequena variante no motivo aparece no número 7. O número 22 é composto duma só frase melódica, repetida duas vezes, a segunda variando no ritmo.

Estas repetições de motivo diferem bastante em sua colocação. Dá-se nestas nove peças, três vezes no primeiro e terceiro membros-de-frase (números 3, 5 e 10). Ainda três vezes no segundo e terceiro membros-de-frase (números 1, 7 e 13). Duas vezes no segundo e quarto (números 10 e 17). Na peça número 20 aparece no primeiro e quarto membros-de-frase.

Mais interessante, pois creio isso mais raro na melódica nacional, é a repetição do motivo em outro grau da escala. Este processo de construção melódica não é muito comum no Brasil. Ora surge ainda mais nove vezes nestas 22 peças de samba paulista (números 1, 2, 5, 9, 11, 14, 15, 20 e 22). Na peça número 1, o motivo dos terceiro e quarto compassos se repete nos compassos sétimo e oitavo, da primeira vez atacado na dominante, da segunda na mediantes. Na peça número 2, o motivo se repete no primeiro e segundo membros-de-frase, atacado, respectivamente, na mediantes e na dominante. Na peça número 5, ele se repete também no primeiro e segundo membros-de-frase, primeiro iniciando na tônica, em seguida no segundo grau. Na peça número 9 a frase do solista (segundo e quarto membros-de-frase) se repete primeiro na mediantes, em seguida na subdominante, também subindo de grau. Na peça número 11, o caso é o mesmo, só que entre primeiro e segundo membros-de-frase. No número 14 é o segundo membro-de-frase que se repete no quarto, primeiro iniciado na sensível caindo pra dominante, segundo na mediantes caindo pra tônica. Na peça número 15, há variante de um som, entre primeiro e segundo membros-de-frase, e sobe de grau, primeiro na dominante, em seguida na superdominante. Na peça número 20, ainda primeiro e segundo membros de frase sobem de grau, mediantes e subdominante. Finalmente na peça número 22, ainda primeiro e segundo membros-de-frase descem de grau, mediantes primeiro, supertônica em seguida.

Do exposto se vê que a repetição do motivo noutro grau da escala se dá constantemente no primeiro e segundo membros-de-frase (seis vezes em nove). A repetição se dá também no segundo e quarto membros-de-frase (as outras três vezes). Creio, por isso, que este processo de repetição tem localização bastante fixada. O processo mais comum de realizar a repetição é subir por grau (cinco vezes). Subir, atacando o mesmo motivo com salto de terceira, aparece uma vez. Descer por grau aparece também uma vez; por salto de terceira, uma vez. Na peça número 14, desce a repetição por salto de quinta.

Vê-se portanto que a repetição do motivo noutro grau da escala não obedece às mesmas tendências da repetição no mesmo grau. Si esta repetição é mais variada e se manifesta entre primeiro e terceiro, segundo e terceiro, segundo e quarto membros-de-frase com frequência, a repetição noutro grau está muito sistematizada entre primeiro e segundo membros-de-frase, pois que aparece seis vezes em nove. Comumente subindo de grau, cinco vezes em nove.

Por todas estas observações, si em 22 documentos vemos por 18 vezes o fenômeno, tenho

como certo que a repetição do motivo é elemento capital na estrutura melódica do samba paulista.

Não se poderá dizer que a repetição de um arabesco melódico em graus diferentes seja específico dos africanos. Tiersot, no seu estudo sobre a canção popular (Lavignac-Laurencie, *Encyclopédie de la Musique*, Paris, 1930, 2ª parte, v. V), mostra o mesmo processo em vários países. Pelo contrário na África é raríssima, como bem demonstra a copiosa antologia de Chauvet. Maud Cuney-Hare (op. cit., p. 62) atribui aos negros o processo, na melódica afro-ianque. Talvez os afro-americanos, ao contato da quadratura melódica europeia mais desenvolvida que a sua curta melódica aborígine, se tenham servido do processo mais simples, mais instintivo, a repetição, para encher a quadratura. Imagino ser isto o mais que lhes possamos ceder nesta constância.

Outro elemento que frequenta bastante o samba paulista, é a constância já referida, e de natureza cadencial, que consiste em atingir a tônica ou a mediante por notas rebatidas, descendo de grau. A sua forma completa é a que se manifesta na peça número 1, sétimo e oitavo compassos:



Esta cadência melódica aparece 13 vezes nestas 22 peças, oito vezes na sua forma exata, com repetição dos sons (números 1, 4, 7, 8, 10, 15, 16 e 22), e cinco em variantes (números 3, 5, 6, 14 e 21). Forma de grande força cadencial, ela é sistematicamente usada como derradeiro membro-de-frase da melodia. É um verdadeiro lugar-comum musical, creio que de origem afro-brasileira,<sup>46</sup> usado pra acabar.

Duas peças porém apresentam a constância em partes internas da melodia, os números 6 e 10. São, sob o ponto de vista tonal, as peças mais psicologicamente curiosas da coletânea. Na número 6, composta irregularmente de três membros-de-frase, a forma aparece no segundo deles, na proposta coral. E, das 12 vezes enumeradas, esta é a única em que aparece terminando na mediante. Por seu lado, na peça número 10, a forma embora terminando na tônica, se localiza na frase do solista.

Estas duas peças podem ser consideradas verdadeiras exceções na estrutura harmônico-tonal do samba paulista. A interessantíssima disposição do diálogo responsorial, caracteriza bem nas duas, a tendência nacional para evitar a terminação na tônica — tendência que, como já observei atrás, estes sambas desmentem surpreendentemente.

A manifestação lógica e universal do canto responsorial é a proposição fazer-se pelo solista e a resposta pelo coro. Isso tanto melódica como textualmente. Na peça número 10 essa proposta do solista e resposta do coro está bem fixada pelo texto, em que o solo propõe uma possível verdade e o coro responde com uma adversativa:

*Solo:* – Ôi, ela é linda como a rosa!

*Coro:* – Ai, é falsa que nem judeu!

Mas a disposição harmônico-melódica se contrapõe solerte a essa forma exata do texto, pondo a cadência terminal para a tônica extática na frase do solista e no coro a evolução para os sons dissonantes e dinâmicos. Assim: si textualmente o solista é dinâmico (proposição), melodicamente ele é extático (cadência tonal); e o coro si é dinâmico na melodia (terminação dissonante), no texto é estático (resposta). Fica-se pois num verdadeiro movimento perpétuo, sem maneira de acabar, pois quando o texto acaba, a melodia está em meio e, quando esta acaba, o texto é que está em meio.

O mesmo convite às repetições intermináveis se manifesta na peça número 6. Em primeiro lugar se observa aqui a evitação sistemática da terminação na tônica. Nem solo nem coro vão dar a ela. Fica-se na mediantes ou na dominante, tonais sempre, porém mais vagas como caráter conclusivo. Mas o que demonstra a estranheza desta peça é a inversão funcional de solo e coro, preparada já pelo texto, em que as frases do coro e do solo nada têm que ver uma com a outra, não permitindo decidir que uma seja a proposição, a outra, a resposta:

*Coro:* – Êsse samba aqui vem de lá.

*Solo:* – Ôh, que bicho der, vou pagar.

O que poderia pois definir a forma exata da peça era a música com suas proposições e respostas. Hesitei grandemente no escrever a peça, justamente porque a fuga sistemática da terminação na tônica, a fuga da quadratura melódica, nada permitiam decidir. Por outro lado era impossível, pelo seu caráter, iniciar a melodia, quero dizer, fazer a proposição dela com a frase do solo. Ficaria, pois, a proposição para a frase do coro? Pelo menos ele servia para iniciar a melodia, apesar do seu caráter de refrão, unicamente determinado pela repetição do texto. E ficamos assim nesta conjuntura extravagante de fazer o coro aparecer primeiro e o solo responder. Talvez aliás estejamos aqui diante dum costume africano que continuou na América. O texto número 49, infelizmente só texto, foi me dado também na disposição coro e solo, em vez de solo e coro. Nos espirituais norte-americanos, segundo os próprios negros a forma mais antiga é a que eles chamam *choros and verses*, já muito sintomaticamente. J. Weldon Johnson (op. cit., p. 26) verifica em certa classe de canções afro-ianques que o coro é a parte mais importante “dominando a canção e *aparecendo primeiro*”. Natalie Curtis-Burlin (*Negro Folk-Songs*, n. 6.716, p. 4, e n. 6.726, p. 7 e 8) explica que no processo do *chorus and verses*, o coro é que abre e fecha a cantoria. Mas na verdade, e isso é que importa, o que torna este samba uma legítima exceção dentro do tonalismo europeu, *em que ele se exprime*, é que, embora tonal, escapa das leis psicológicas de dinamismo e extática, dissonância e consonância, em que o tonalismo se baseia. Nele tudo é dinamismo, tudo convida a não parar, tudo obriga a continuar indefinidamente, porque não há apoio na tônica, a quadratura foi evitada, hesita-se em decidir qual o início e qual o fim da melodia, o texto não implica proposição e resposta, e o coro é que melodicamente parece propor a melodia, quando a regra universal é o coro secundar o solo. Tudo se movimenta e, da mesma forma que a peça número 10, não há por onde terminar, não

há convite pra acabar, não há fim. Há mas é o convite às repetições intermináveis, às repetições obcecantes que embebedam, entontecem, extasiam, exaurem. Já comentei manifestações idênticas em outras peças nacionais, numa conferência sobre a música de feitiçaria no Brasil.

Em geral, na poesia cantada popular, a duração interminável e monótona de certas formas, é exclusivamente causada por textos historiados, baladas, romances. A manifestação que estudo, não deriva do texto, deriva exclusivamente do caráter melódico-tonal da música. O texto pode ser muitas vezes curtíssimo (pontos de feitiçaria, cocos desprovidos de embolada, estes dois sambas), as condições tonais da melodia, a fuga da tônica é que provocam a repetição interminável. Tenho a ideia que esta nossa tendência é de origem negro-africana. Si assim for, a evitação da tônica será uma das poucas variantes introduzidas pelo afro-brasileiro no tonalismo europeu que adotou.<sup>47</sup>

Para terminar com as constâncias nacionais que encontro nesta coleção de sambas chamo a atenção para o seguinte motivo melódico:



Consiste tecnicamente num salto descendente de quarta, com o emprego do semitom diatônico intermediário junto ao som mais agudo. Pode portanto se manifestar tanto caindo para a dominante como para a tônica. Embora apareça ocasionalmente na melódica de muitos países, na brasileira ele vem com singular frequência, pelo que tenho observado. No Nordeste chega a ser uma constância. Nestes sambas aparece duas vezes, caindo na tônica (n. 3) e na dominante (n. 7). Aparece também, no primeiro “ai meu Deus!” da consulta coletiva, colhido em 1933.

Pode-se ainda surpreendê-lo furtivo na peça número 5, interrompido pela pausa do quarto compasso. Todos estes casos ocorrem nas apenas nove peças colhidas em 1933 e 34.

<sup>31</sup>. O chifre-botija pra carregar bebida é objeto africano, encontrável nas terras donde nos vieram escravos (comp. Natalie Curtis, “Songs and Tales from The Dark Continent”, Schirmer, p. XXIV [foto]).

<sup>32</sup>. “Corimá”, conforme Isidoro, é “quase como jongo”.

<sup>33</sup>. Prefiro hoje imaginar leviandade minha de sintetização este definitivo “em uníssono”. Talvez eu pretendesse dizer não houvesse polifonias tonais ou seriações harmônicas de acordes. Sem que haja entre os nossos negros aquela ausência absoluta de “sons justos” que André Gide viu entre os negro-africanos do Congo, há sempre uma grande desatenção pelo som exato em uníssono, entre os sambadores de São Paulo.

<sup>34</sup>. O velho Isidoro, de Parnaíba, informou a Luís Sáia que samba e jongo se distinguiam por haver neste a umbigada, ao passo que no samba a rasteira... Uma deformação já muito vaga, muito simbólica da umbigada, percebi de fato no jongo de São Luís do Paraitinga, mas não sei o que seja esta rasteira no samba.

<sup>35</sup>. A dança em fileiras com avanços e recuos lembra também o dispositivo cíclico da quadrilha europeia... E é mesmo bem possível que esta tenha influído na criação de certas danças brasileiras populares, principalmente nas de formação mais caipira. Na coreografia da Dança de São Gonçalo (v. Marciano Santos, in *Rev. do Arquivo* n. XXXIII de 1937), nos cateretês (conf. Oneida Alvarenga, in *Rev. do Arquivo* n. XXX de 1936, e também, para o estado do Rio, Luciano Gallet nos seus “Estudos de Folclore”),

e mesmo na coreografia de certos moçambiques regionais como um que vi em Santa Isabel e outro nas proximidades de São Luís do Paraitinga, a influência da quadrilha burguesa me parece muito possível. Tanto mais que a própria quadrilha se popularizou enormemente entre nós, como veio provar o inquérito sobre danças populares paulistas, realizado pela Sociedade de Etnografia e Folclore.

Mas, neste caso do samba, o que me desespera são certas coincidências (coincidências?... ) de irritante improbabilidade. Assim é o caso da *zambra* espanhola, que só por um *r* salvador não se diz “samba” integralmente. Ludwig Pfandl (*Spanische Kultur und Sitte*, 1924, p. 181), descrevendo sumariamente as danças espanholas profanas dos séculos XVI e XVII, dá a *zambra* como duas fileiras opostas de dançarinos munidos de castanholas, que com vária figuração, procedem por avanços e recuos...

[36.](#) Que o processo do verso-e-refrão, em canto responsorial, é negro-africano, me parece incontestável. Krehbill (op. cit., p. 100 e seguintes) cita vários autores mostrando este processo como sistemático no canto africano. Natalie Curtis (*Songs and Tales*, p. 22 e seguintes), Gide (p. 174 e 78), Maud Cuney Hare (p. 64), Artur Ramos (p. 323), Weldon Johnson (p. 23 e seguintes), ainda a sra. Curtis-Burlin, citam numerosos exemplos disso por toda a África negra.

[37.](#) Não sei si se trata de quadrinha popular ou popularizada. O [fato] da duplicidade de rimas, que me pôs esta dúvida no espírito, não decide a origem erudita. Ocorre algumas vezes na poesia rural brasileira, ou por mera coincidência de palavras rimadas entre si nos fins do primeiro e terceiro versos, ou pela procura voluntária de assonâncias, na construção das emboladas. Observe-se também quanto a isto a quadrinha final da carreira “Quando eu for pra Barra Mansa”.

[38.](#) Mário Wagner no estudo anterior cita como texto de samba o admirável dístico:

Terra nova tá pedindo  
Bananeira!

Ora, a fábrica paulista de gravações Arte-Fone, infelizmente de curta existência, apresentou entre seus discos este samba, em que esse dístico é tomado apenas como refrão-coral, entremeado de quadrinhas soltas cantadas pelo solista com outra melodia. A peça de Arte-Fone embora seja, a meu ver, um documento de autêntico folclore, sem graves deformações urbanas de interesse comercial, se apresenta como um samba mais elaborado, com estrofe e refrão sobre linhas melódicas diferentes, coisa que jamais não ouvi. E que tenho por bem mais rara atualmente. Ou forçada por exigências de gravação?...

[39.](#) No texto número 28, de que recrutei também o ritmo musical, se realiza outra desligação idêntica “di-ôru”, pra se conseguir dez sílabas.

[40.](#) Este processo, si não é africano, é pelo menos afro-americano. A sra. Curtis-Burlin (*Negro Folk-Songs*, n. 6.726, p. 9) observa a frequência com que o “aah” é utilizado pelos negros da América do Norte no princípio ou no fim do verso, “pra encher a frase melódica”. Oddum (op. cit., p. 285) chega a afirmar que “as exclamações e interjeições são para o verso o mesmo que o coro é para a estrofe”.

[41.](#) Este ritmo deriva das exigências coreográficas. As colcheias seguidas, correspondentes na coreografia de avanço, a cada movimento do corpo, flexão para a frente nas colcheias-tésis dos tempos (apoio no pé da frente) e erguimento nas colcheias-ársis dos tempos (passo pelo transporte do pé que está atrás para a frente). No movimento de recuo, cada colcheia corresponde a um meio-passo, as colcheias-tésis dos tempos ao arrastar do pé que está atrás, inda mais pra trás e apoio nele, e as colcheias-ársis dos tempos ao arrastar do pé que está na frente até junto do outro.

[42.](#) Na peça n. 1, a síncopa do sexto compasso é também uma solução rítmico-melódico-textual excelente, que, aliás, muito dificilmente se poderá decidir si derivada do corte rítmico da estrofe poética, ou da liberdade rítmica da melodia. O esquema estrófico, quadrinha com refrão curto intercalado entre terceiro e quarto versos, não é muito sistemático no canto luso-brasileiro. As formas estróficas mais usadas entre nós são a universal estrofe e refrão, e a muito mais nacional, e de origem africana, que a cada verso da estrofe (tenha esta qualquer forma) faz seguir o refrão coral, geralmente curto (conf. 3, 9, 17, e mesmo a n. 2). Não sendo imposto tradicionalmente o corte estrófico da peça n. 1, nem o seu esquema rítmico-melódico, não me atrevo, pois, a

decidir nada. O que me cumpre verificar é apenas a aplicação adequada da síncopa. O refrão de três sílabas, acrescentado à redondilha feminina anterior, somavam nove sílabas, que deviam, pela maneira com que ia o fraseio musical desde o princípio, caber exatamente dentro de dois compassos completos. Enunciada a redondilha no movimento de colcheias seguidas que era o esquema rítmico da melodia, couberam apenas quatro sílabas dela no primeiro compasso. Restavam cinco. Ainda aqui a síncopa de colcheia no primeiro tempo era a solução nacional que se impunha, por dar três sons ao tempo, em vez de dois. Usou-se a síncopa.

[43.](#) Às vezes a anacruse, quando de dois sons, provoca o aparecimento duma síncopa, de excelente adaptação rítmica das qualidades fonéticas do texto, e que desta vez cai necessariamente no segundo tempo. É o caso das peças n. 5 e 9.

[44.](#) O negro africano Ballanta, que parece estar em condições especiais pra compreender a música africana, afirma ter sido por influência europeia que o negro começou usando a terça maior em vez de segunda maior autóctone, como definição harmônica (Maud Cuney-Hare, op. cit., p. 36). Já porém Carl Stumpf ( *Die Anfaenge der Musik*, Leipzig, 1911, p. 45) considera as terças paralelas um costume primitivo, especialmente na África, sem que se possa decidir si influência europeia.

[45.](#) A necessidade da tônica, em contraposição ao n. 9 que dela quer fugir, se apresenta curiosamente no n. 7. O membro terminal da melodia repete um arabesco rítmico-melódico que se apresenta com grande frequência na melódica nacional, e também aparece na afro-ianque. Essa constância, neste caso, terminava na mediante, o que é também tradicional entre nós. Mas ao chegar na mediante final e perfeitamente satisfatória harmonicamente, a peça, empregando o artifício bem raro, como já se viu, duma vocalização, cai insistentemente na tônica, fixando-se nela com tirania.

[46.](#) Talvez afro-americana. Já encontrei esta cadência em peças afro-ianques, sem que tenha as provas à mão. A sra. Cuney-Hare (op. cit., p. 36) afirma que na maioria das canções afro-ianques a cadência se desenha descendentemente.

[47.](#) Abbe Miles (... C. Handy, op. cit., p. 14) chamou a atenção, nos blues, para essa necessidade da repetição, indefinida, criada pelo processo de três frases. Como no samba n. 6, exatamente. “Quando a gente espera que a melodia vai acabar ela recomeça e, quando se espera por uma quarta frase final, a melodia para, e instintivamente pedimos a repetição.” Junker (in Chauvet, op. cit., p. 22) observa que os temas africanos, sendo sem conclusão, “se assemelham a uma frase que não acaba nunca”. Ao que Chauvet propõe o nome de “palilalia musical”.

É possível contradizer estas duas observações sobre música propriamente da África, notando que os dois observadores se referem à música dos negros sob um ponto de vista tonal europeu. E erudito, o que é mais. Abbe Miles ainda o podia fazer, tratando de blues, que, como os sambas nossos, adotam a tonalidade harmônica europeia. Junker já o podia bem menos, embora alguns autores sejam de opinião que não existe mais música negro-africana exclusivamente autóctone. “No litoral africano e mesmo em muitas regiões do interior, a influência europeia atua por vários modos, desde muito. O simples fato dos negros atuais imaginarem uma determinada melodia ser criação e propriedade deles, não prova coisa nenhuma” (Carl Stumpf, op. cit., p. 186). Kirby (op. cit., p. 249), observa que na própria música dos bosquímanos, tão primária e dominada pela dos hotentotes, há que contar também com a influência europeia.

## ◆ CONCLUSÃO

O samba rural paulista se define pela coreografia. As suas peças se confundem muito com as de outras danças nossas de próxima origem africana, como o jongo, ou mais remota, como o coco nordestino em suas manifestações mais rudimentares. Os textos são muito simples, não demonstrando grande atividade de inteligência lógica. Inspiram-se em principal nos costumes e trabalhos, e nas manifestações e experiências mais mezinhas da vida e da natureza. A notação humorística é abundante. Raro aparece a inspiração sexual. São curtos, poucas vezes a quadrinha, embora a redondilha maior, tradicional da língua luso-brasileira, seja usada sistematicamente. Mas em dístico e mesmo em monósticos. Para preencher a quadratura da melodia emprega-se principalmente o refrão, a repetição do verso ou de palavras dele. Ritmo rude e simples, apesar de rico, com suas fórmulas e motivos perfeitamente fixados. Inalteravelmente binário, com sincopação em lugar fixo das melodias. Estas obedecem à quadratura e ao tonalismo europeu, embora poucos sons da escala tonal, na maioria das vezes cinco, sejam suficientes. O repouso na tônica está sistematizado. Usam de preferência os sons repetidos ou mudando por grau. Constroem-se em principal pela repetição do motivo, e apresentam algumas constâncias melódicas de função cadencial. O canto é silábico, responsorial e de caráter de refrão, raro atualmente o solista prosseguindo em textos diferentes. Há grande obediência às leis fonéticas, com exceção da tonicidade das palavras, que é desrespeitada em proveito do ritmo musical. Há preferência pelo improvisado, a tal ponto de constantemente os sambas surgirem como texto-melodia, de improvisações não dançadas, que ritualmente precedem cada dança.

Cabe finalmente recensar o que resta de essencialmente negro no samba rural dos negros paulistas:

- 1º) Como coreografia o samba paulista nada tem que ver com danças europeias. Por outro lado, somente entre algumas tribos bantos o autor encontrou certas maneiras coreográficas de mover, apenas assimiláveis a algumas do samba paulista. Este parece ser já uma criação exatamente afro-brasileira como coreografia. É possível finalmente imaginar-se que as festas religioso-profanas de Pirapora tenham tido no passado influência decisiva, se não na criação da coreografia do samba paulista, pelo menos em sua divulgação no estado.
- 2º) O emprego exclusivo da percussão é, no caso, tradição afronegra.
- 3º) Persiste no samba paulista, muito caracterizada, talvez como em nenhuma outra dança afro-brasileira, a supremacia do bumbo para o qual a dança toda se focaliza. É tradição afronegra.
- 4º) O canto responsorial, menos de estrofe e refrão, que de verso-e-refrão é, no caso, de origem afronegra.
- 5º) O emprego preferencial da improvisação é também aqui de origem afronegra.
- 6º) A criação improvisada de textos-melodias deriva também de costumes afronegros que se

manifestam também noutras regiões negro-americanas. No samba paulista, esse costume deu origem a um processo sistematizado, anterior à dança e que se chama “atirar a deixa”, não encontrado pelo autor, por enquanto, noutras regiões do Brasil.

7º) Os textos, por seus assuntos e processos de criação, revelam também forte tradição afronegra.

8º) No ritmo nada persiste de garantidamente afronegro. Mas a síncopa, empregada sistematicamente, é, no caso, de sistematização negra. Os autores discutem às vezes si ela é de origem negro-africana ou negro-americana. É problema de grande complexidade, que o autor, por deficiência de documentação, se sente incapaz de esclarecer. Tem, porém, a sensação de que a síncopa existia já na música negro-africana anterior ao contato europeu. Mas foi realmente na América que os negros a desenvolveram e sistematizaram, fazendo-a passar do acompanhamento de percussão para o corpo da melodia. Será talvez esta a principal sistematização negro-americana da síncopa, pois si ela aparece frequentíssima nas melodias negro-americanas, é muito rara nas melodias negro-africanas.

9º) Na melódica, finalmente, o samba rural paulista só conserva de vagamente negro o contentar-se com poucos sons do heptacórdio pra construir melodias, e um eco inda mais vago de pantafonismo. Com muita probabilidade a melódica descendente é de tradição afronegra, bem como a evitação brasileira da tônica harmônico-tonal.

E há o caráter, o sentimento destas melodias... Mas isso tenho por tecnicamente sem possibilidade de discussão.