

ROSSINI TAVARES DE LIMA

FOLGUEDOS

POPULARES

DO BRASIL



ACATU
ADA
MBIQUE
ADO

(31)
38

SA-MEU-BOI
TRES
GUEDOS DO
CHEGANÇA
ANDAINGO OU
RUJADA

RICORDI



ROSSINI TAVARES DE LIMA

FOLGUEDOS POPULARES
DO BRASIL

MARACATU, CONGADA, MOÇAMBIQUE
REISADO, GUERREIRO, FOLIA DE REIS
DANÇA DOS TAPUIOS, CABOCOLINHOS, CAIAPÓ
BUMBA-MEU-BOI E OUTROS FOLGUEDOS DO BOI
CHEGANÇA E FANDANGO OU MARUJADA

RICORDI
S. PAULO

DANÇA DOS TAPUIOS, CABOCOLINHOS, CAIAPÓ	151
Dança dos Tapuios	153
Cabocolinhos	155
Caiapó	159
Fotos	169
O acompanhamento do Caiapó de S. José do Rio Pardo ..	179
O acompanhamento do Caiapó de Poços de Caldas	180
Canto do Caiapó de Piracala	180
Canto do Caiapó de Oliveira	180
BUMBA-MEU-BOI, BOI-BUMBA, BOI, BOIZINHO e BOI-DE-	
MAMÃO	181
Fotos	192
CHEGANÇA E FANDANGO	196
A Chegança	196
O Fandango	198
Marujada de Iguape	201
Temas da Marujada de Iguape	204
CAVALHADAS	211
Fotos	216
CORDÃO DE BICHOS (ARCA DE NOÉ)	218
Fotos	219

DANÇA DRAMÁTICA, AUTO POPULAR E FOLGUEDO POPULAR

Em 1935, num trabalho publicado pela "Revista Brasileira de Música", da Escola Nacional de Música, Mário de Andrade explicando a expressão "dança dramática", escrevia: "Reúno sob o nome genérico de "danças dramáticas" não só os bailados que desenvolvem uma ação dramática propriamente dita, como também todos os bailados coletivos que, junto com obedecerem a um tema dado tradicional e caracterizador, respeitam o princípio formal da suite, isto é, obra musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas". A seguir, no estudo "As Danças Dramáticas do Brasil", divulgado depois de sua morte, em 1945, êle as indicava, dizendo: "vou enumerar agora todas as danças dramáticas que conheço: Pastoris, Cheganças (de Mouros e de Marujos), Reisados, Cordões de Bichos, Bumba-meu-boi, Congos, Congada ou Congado, Moçambique, Quilombo, Cucumbis, Taiêras, Maracatu, Cabocolinhos, Tapuias ou Tapuiada, Caiapós, Dança dos Meninos Índios, Auto dos Pagés, Caboclos de Itaparica, Cana Verde (de Fortaleza), Dança dos Velhos".

Entretanto, antes dêle, essas formas do folclore brasileiro haviam recebido outras denominações. Silvio Romero as chamou de "brinquedo", "folgança", "auto popular"; Pereira da Costa denominou-as "folguedo", "folgança", "auto"; Gustavo Barroso as designou "bailado", "auto", "folguedo".

Em 1942, na "História da Música Brasileira", a melhor e mais completa sistematização do assunto até o momento, Renato Almeida aceitou a expressão sugerida por Mario de Andrade. E no capítulo "Danças Dramáticas e Bailados Populares", assim a explicou: "As danças dramáticas são bailados populares, com enredo, geralmente em torno de motivos tradicionais. A letra, os episódios, a coreografia, a mímica e a música são criados ou adaptados pelo povo e as representações feitas por êle em determinados dias de festas tradicionais."

Mas, na conceituação, Renato Almeida divergiu de Mario de Andrade, tratando de relacionar o título apenas aos bailados populares representados. Para êle, “danças dramáticas” e “auto popular”, nome que também usa, seriam, então, as Cheganças de Marujos, Fandangos ou Marujada; a Chegança de Mouros; o Baille Pastoril; o Bumba-meu-boi; os Congos ou Congadas; o Cucumbi; os Quilombos; os Cabocolinhos do Recife; os Caboclos de Itaparica; o Auto dos Pagés; os Cordões de Bichos; o Maracatu. As outras danças mencionadas — Taiêras, Caiapós, Moçambiques, etc. — são denominadas simplesmente “bailados”. E de acôrdo com a orientação inicial, estranhámos incluir Renato Almeida entre as danças dramáticas o Maracatu, que não passa de um cortejo real em desfile. Julgamos, entretanto, que essa falha do referido folclorista seja consequência da deficiência documentação existente na época em que a obra foi escrita.

Depois de Renato Almeida, já em 1947, apareceu, em edição castelhana, a obra de Oneyda Alvarenga “Música Popular Brasileira”. E no capítulo “Danças Dramáticas”, ela repete, em síntese, o conceito de Mario de Andrade, dizendo que estas são bailados populares brasileiros, que não tem uma parte representada ou que se baseiam num assunto. A seguir, menciona: Reisados, Bumba-meu-boi, Cordões-de-bichos, Cheganças, Pastoris, Congos e Congadas, Maracatu, Taiêras, Moçambique, Quilombos, Cucumbis. E baseando-se no que se sabia, no momento, que era pouca coisa, em virtude da falta de pesquisas de campo, declarava que os Reisados, como as Taiêras e os Cucumbis, estavam desaparecidos, e que os demais fatos se encontravam em franco período de decadência.

Nesse mesmo trecho, Oneyda Alvarenga escreve que, estruturalmente, as danças dramáticas se dividem em duas partes: o cortejo dançado que anda pelas ruas, e a parte representada (chamada Embaixada em alguns bailados), a que se associam também o canto e a dança. E aqui, prefere explicar que o Maracatu e as Taiêras, “por serem apenas um cortejo, não constituem própria danças dramáticas.” Mas, sob esta designação, inclui na edição nacional do seu livro, divulgada em 1950, os Catopês dos negros de Minas, o Moçambique, a Dança de Velhos, a Dança dos Alfaiates, etc. que também não possuem parte representada.

A propósito, recordamos que Mario de Andrade, na relação citada, incluiu as nossas danças-cortejos entre as danças dramáticas. Esse cortejo, escreveu com exatidão, quer pela sua organização quer pelas danças e cantorias que são exclusivas dêle, já constitui um elemento especificamente espetacular. “Já é teatro”. E por isso, não devemos classificá-las em grupo separado daquele que abrange os bailados representados. Tudo é uma coisa só; o

elemento dramático caracterizador se encontra tanto no espetáculo das danças-cortejos como na representação de outros bailados.

Por conseguinte, dança dramática, para nós como para Mario de Andrade, é o Moçambique, o Maracatu, o grupo das Taiêras, e também as Congadas, a Chegança, o Reisado, etc. Mas, verdade se diga, a expressão criada por Mario de Andrade, ou melhor dizendo, vulgarizada, por êle, não vingou, apesar de Oneyda Alvarenga afirmar, ainda agora, que “dança dramática” — “é o nome genérico com que os folcloristas brasileiros designam os nossos grandes bailados”.

A partir de 1947, com a constituição da Comissão Nacional de Folclore, desde aquela época sob a direção esclarecida e entusiasta de Renato Almeida, estabeleceu-se um maior intercâmbio entre os folcloristas brasileiros, organizados nas Comissões Estaduais de Folclore. E através de um contacto mais estreito, pudemos verificar que os estudiosos compatriotas davam preferência às expressões “folguedo popular” e “auto popular”, ao invés de “danças dramáticas”, como designativos dos fatos que ora comentamos.

Quando se pretendeu sugerir às Comissões Estaduais de Folclore que enviassem ao II Congresso Brasileiro de Folclore, reunido em Curitiba, em 1953, trabalhos sobre esse aspectos da nossa cultura espontânea, surgiu dominadora a expressão “folguedo popular”.

Participávamos, então, da IV Semana Nacional de Folclore, realizada em Maceió, em janeiro de 1952. Ai, em sessões de estudo, os folcloristas brasileiros, representantes das Comissões Estaduais de Folclore, que integram a Comissão Nacional de Folclore, e membros desta, no então Distrito Federal, concordaram em admitir não só que o tema preferencial do Congresso fôsse “folguedos populares”, como também que se procurasse uma explicação, da mesma maneira que Mario de Andrade fez com “danças dramáticas”, para a expressão. E depois de numerosas discussões, foi aceito que por “folguedo popular” se entenderia todo fato folclórico, dramático, coletivo e com estruturação.

Dramático não só no sentido de ser uma representação teatral, mas também por apresentar um elemento especificamente espetacular, constituído pelo cortejo, sua organização, danças e cantorias. Coletivo por ser de aceitação integral e espontânea de uma determinada coletividade; e com estruturação, porque através da reunião de seus participantes, dos ensaios periódicos, adquire uma certa estratificação. Seu cenário são as ruas e praças públicas de nossas cidades, especialmente nos dias de festas locais, em louvor dos santos padroeiros ou do calendário.

Dessa maneira, até ulterior deliberação a denominação "folgado popular" está oficializada pelos próprios folcloristas brasileiros, que pertencem direta ou indiretamente à Comissão Nacional de Folclore. E nós em que pese a consideração que temos pelos trabalhos de Mario de Andrade, a julgamos melhor do que "dança dramática", não só pela incerteza com que esta foi usada por folcloristas de renome, como também porque em "folgado popular", poderemos incluir as Cavalhadas, que não são bailados, mas fatos que apresentam o "elemento especificamente espetacular, teatral", são resultantes da experiência peculiar de vida de uma coletividade, variam no tempo e no lugar, ainda que na organização sejam mais ou menos fixos e rígidos.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, MARIO — Origens das Danças Dramáticas Brasileiras. Revista Brasileira de Música. Vol. II. 1.º fascículo. Março de 1935. Rio de Janeiro.
- As Danças Dramáticas no Brasil. Boletim Latino Americano de Música. Primeira parte. Rio de Janeiro, 1945.
- ROMERO, SILVIO — Cantos Populares do Brasil. Livraria Clássica de Alves & Comp. 1897.
- PEREIRA DA COSTA — Folklore Pernambucano. Separata da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro, 1902.
- BARROSO, GUSTAVO — Ao Som da Viola. Livraria Editora Leite Ribeiro. Rio de Janeiro, 1921.
- ALMEIDA, RENATO — História da Música Brasileira. 2.ª edição. Brigulet & Cia. Rio de Janeiro, 1942.
- ALVARENGA, ONEYDA — Musica Popular Brasileña. Tierra Firme. Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires, 1947.
- Música Popular Brasileira. Editora Globo. Porto Alegre, 1950.
- Chegança de Marujos. Prefeitura do Município de S. Paulo, 1955.

ACHEGAS PARA UMA DISTRIBUIÇÃO GEOGRÁFICA DOS FOLGUEDOS POPULARES

No trabalho "As Danças Dramáticas no Brasil", terminado em 1944 e publicado em 1945, Mario de Andrade declarou conhecer vinte danças dramáticas que, somadas às Cavalhadas, davam, na época, um total de vinte e um folguedos populares ou variantes, entre os desaparecidos e os existentes.

Em 1950, na edição nacional da "Música Popular Brasileira", Oneyda Alvarenga relacionou, tendo a vista, especialmente, títulos diferentes, mais sete, somando, portanto, às Cavalhadas, vinte e oito folguedos, antigos e atuais. A estes, poderíamos juntar as danças profissionais, como a dos ofícios mecânicos, das quitandeiros e das padeiras, com a "figura chamada péla", que segundo Moraes Silva, no "Dicionário da Língua Portuguesa", é a "rapariga que baila nos ombros de uma mulher, que também anda bailando; a péla faz as mesmas cadências que a outra". Estas danças integravam as precisões de Corpus Christi, realizadas em São Paulo, no ano de 1743, segundo Carlos Penteado de Rezende, em "Fragmentos para uma história da música em S. Paulo".

Mas, mesmo relacionando todos os folguedos e variantes de outrora e os mencionados por Mario de Andrade, Renato Almeida e Oneyda Alvarenga, não totalizaremos um número que se equipare ao que conhecemos no momento, juntando-se as variantes ou denominações diferentes de um mesmo folgado, o que se deve, em grande parte, aos trabalhos da Comissão Nacional de Folclore, do IBECE, através das Comissões Estaduais de Folclore.

Graças a isso, sabemos da existência, agora, ou pelo menos até há pouco, dos seguintes folguedos populares e variantes, assim distribuídos geograficamente:

1 — Norte: a) *Estado do Pará*: Boi-bumbá ou Boi e Pássaros (Belém e interior; no interior, os Pássaros transformam-se em Cordões de Bichos), Marujada, Pastorinhas Ching-ching (Pau de Fita), Tum-dum-dum (dança de bastões) e Cavalhada como jôgo de

argolinha (Bragança); b) *Estado do Amazonas*: Boi-bumbá ou Boi (Manaus).

2 — Sul: a) *Estado de São Paulo*: Congada, Congado ou Congos (Atibaia, Piracaia, Caraguatatuba, Franca, São Sebastião-bairro de São Francisco, Itatiba, Itapetininga, Santo Antônio da Alegria, etc.), Moçambique (Aparecida do Norte, Caraguatatuba, Cunha, Taubaté, etc.), Folia de Reis com palhaços (Araçatuba, Floreal, Fernandópolis, Guaira, Ibirá, Herculanã, Presidente Bernardes, etc.), Caiapó (Malriporã, Piracaia, São José do Rio Pardo, Ilhabela), Cavalhada de mouros e cristãos (Franca, São Luís do Paraitinga, São Roque), Boi-de-jacá (Pindamonhangaba), Cordão de Bichos (Tatuí), Boi, Boizinho ou Dança do Boi (Ubatuba), Marujada (Iguape), Pau de Fita (São Luís do Paraitinga, Santa Isabel, Santo Amaro-Capital) b) *Estado do Paraná*: Congada (Lapa), Dança dos Balainhos, Balainha ou Jardineira, Pau de Fita e Boi-de-Mamão (Paranaguá e outros pontos do litoral), Cavalhada de mouros e cristãos (Guarapuava e Palmas); c) *Estado de Santa Catarina*: Vilão (São Francisco do Sul), Boi-de-Mamão (litoral, de São Francisco a Laguna), Cacumbi ou Quicumbi (Biguaçu), Pau de Fita e Jardineira (litoral); d) *Estado do Rio Grande do Sul*: Cavalhada de mouros e cristãos (Vacaria), Congada e Moçambique (Osório), Boizinho, Arco-das-flôres ou Jardineira e Pau de Fita (Torres e municípios vizinhos), Quicumbi (Taquari).

3 — Nordeste: a) *Estado do Maranhão*: Bumba-meu-boi (São Luís); b) *Estado do Piauí*: Boi (Parnaíba) Marujada (Terezina); c) *Estado do Ceará*: Maneiro-pau e Dança do Trancelim ou Pau de Fita (Cariri), Cana Verde como folguedo (Fortaleza), Boi-do-Reis (Itapipoca), Pastorinhas, Fandango, Maracatu (Fortaleza), Bumba-meu-boi (Quixeramobim, Crato, Tauá, Acaraú, etc.); d) *Estado do Rio Grande do Norte*: Espontão (Jardim do Seridó e Caicó), Bumba-meu-boi (Princesa), Congos, Chegança e Marujada (Natal); e) *Estado de Pernambuco*: Cabocolinhos, Maracatu, Pastoril, Bumba-meu-boi (Recife); f) *Estado de Alagoas*: Cabocolinhos, Pastoril, Chegança, Fandango, Reisado, Guerreiro, Quilombo, Baianas, Taiêras (Maceió, Fernão Velho, Cachoeira, Utinga, Pilar, Capela, Viçosa, Atalaia, Camaragibe), Cavalhada como jogo de argolinhas (Bebedouro); g) *Estado da Paraíba*: Marujada (João Pessoa, Sousa, etc.).

4 — Leste: a) *Estado de Sergipe*: Cabocolinhos, Cacumbi ou Congos (Laranjeiras e Japarutuba), Taiêras (Laranjeiras), Chegança, Reisado e Guerreiro (Aracaju e interior), Lambe-Sujo como variante de Quilombos (Aracaju); b) *Estado da Bahia*: Pastoril (Lagoa Clara, Salvador), Afoché (Muritiba, Ilhéus, Salvador), Bumba-meu-boi (Amargosa, Aratuipe, Boa Nova, Brejões, Brumado, Caravelas, Caculé e etc.), Cabocolinhos (Feira de Santana,

Itaparica, Nazaré, etc.), Chegança (Belmonte, Cairu, Conde, Irará, etc.), Maculelê (Santo Amaro), Marujada (Amargosa, Barra, Caculé, Curuçá, etc.), Ternos e Ranchos de Reis (Salvador); c) *Estado de Minas Gerais*: Cabocolinhos (Diamantina, Serro, Montes Claros), Dança dos Tapuios (Araguari), Catopês (Serro, Conceição, Montes Claros), Marujada (Montes Claros), Cavalhada de mouros e cristãos (Montes Claros, Januária e Rio Espera), Moçambique (São Tomás de Aquino, Ibraci, Monte Santo, etc.), Congada (Poços de Caldas, São Tomás de Aquino, São Sebastião do Paraíso, Monte Santo, Nepomuceno, etc.), Caiapó (Poços de Caldas), Pastorinhas (Monte Santo, Montes Claros), Boi (Abre Campo), Dança do Mastro ou Traça Fita (Montes Claros), Folia de Reis com palhaços (Nepomuceno, Guaxupé), Dança da Caçada (Itaúna); d) *Estado do Espírito Santo*: Cabocleiro ou Brinquedo de Caboco (Barra de São Francisco), Alardo e Ticumbi (Conceição da Barra), Marujada (Vitória, Cariacica e S. Mateus), Folia de Reis com palhaços (Muqui, Cachoeiro de Itapemirim, Castelo Alegre e etc.), Boi (Alfredo Chaves, Anchieta, Guarapari, etc.), Pastorinha (Vila Velha, Itaquari, Conceição da Barra e etc.); e) *Estado do Rio de Janeiro*: Índios ou Cabócos (Petrópolis), Folia de Reis com palhaços (Niterói, Nova Iguaçu, Caxias e etc.), Dança de Velhos (Parati, Angra dos Reis), Bumba-meu-boi (Nova Iguaçu); f) *Estado da Guanabara*: Folia de Reis com palhaços, Escolas, de Samba, Pastorinhas.

5 — Centro: a) *Estado de Goiás*: Congado (Goiânia), Cavalhada de mouros e cristãos (Pirenópolis, Goiás), Dança dos Tapuios (Jaraguá, Goiás); b) *Estado de Mato Grosso*: Marujada e Congos, existiam segundo Rubens de Mendonça (Cuiabá).

Arrolando êsses folguedos populares, chegamos à conclusão que subsistem ou subsistiram até há pouco tempo, no Brasil, cerca de quarenta ou mais fatos folclóricos, dramáticos, coletivos, com estruturação. Como se vê, ultrapassamos e muito os números fixados por Mário de Andrade, Renato Almeida e Oneyda Alvarenga. E isso se deve, principalmente, à atividade da Comissão Nacional de Folclore, com Renato Almeida à frente, e das Comissões Estaduais de Folclore nelas integradas.

BIBLIOGRAFIA

NORTE

CARNEIRO, EDISON — «Os Pássaros de Belém» in «A Sabedoria Popular». Instituto Nacional do Livro, Ministério de Educação. Rio de Janeiro, 1957.

- BRANDÃO, FRANCISCO MANUEL — «Boi-bumbá» in «Terra Pauxi». Rio de Janeiro, 1955.
- MENEZES, BRUNO — «Boi-Bumbá». Belém, Pará. 1958.
- BORDALLO DA SILVA, ARMANDO — «Boi-bumbá», «Cavalhada», «Ching-ching» (Pau de Fita), «Tum-dum-dum» (dança de bastões), «Marujada» (de mulheres) in «Contribuição ao Estudo de Folclore Amazônico na Zona Bragantina». Boletim do Museu Paranaense Emilio Goeldi. n.º 5, julho de 1959.

SUL

- TAVARES DE LIMA, ROSSINI — «Calapó», dança de inspiração ameríndia» in «Folclore», órgão da Comissão Paulista de Folclore e do Centro de Pesquisas Folclóricas «Mario de Andrade». Número 1, São Paulo, 1952. «Congada», «Moçambique», «Caipós» e «Folia de Reis» in «Folguedos Populares de São Paulo». Separata do volume «IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo». Gráfica Municipal. São Paulo, 1954.
- BORGES RIBEIRO, MARIA DE LOURDES — «A Dança do Moçambique». Ricordi. São Paulo, 1960.
- PELLEGRINI FILHO, AMÉRICO — «Congada Nossa Senhora do Rosário» (roteiro da embaixada). Página de Folclore de A GAZETA. São Paulo, 17-12-960.
- BORGES RIBEIRO, MARIA DE LOURDES — «O Baile dos Congos» in «Estudos e Ensaíes Folclóricos em Homenagem a Renato Almeida». Rio de Janeiro, 1960.
- FERNANDES FLORESTAN — «Congada em Sorocaba» in «Mudanças Sociais no Brasil». Difusão Européia do Livro. São Paulo, 1960.
- CONTI, JOÃO BATISTA — «Os Caipós de Atibaia». Doc. 203 da Comissão Nacional de Folclore. Palácio Itamarati. 5-10-950.
- MIRANDA, GRACITA — «Vilão Santista». Doc. 420 da Comissão Nacional de Folclore. Palácio Itamarati, 26-2-959.
- ANDRADE MARCONI, MARINA de — «Cavalhadas da Franca». Página de Folclore de A GAZETA. São Paulo, 31-3, 7-4, 14-4, 19-4, 23-4, 5-5, 12-5 de 1962.
- GUIMARÃES, RUTH — «Moçambique» in «Danças Populares do Vale do Paraíba». A GAZETA de 9-2-955. São Paulo.

BRANDÃO, GERALDO — «Moçambique» in «Folclore», órgão da Comissão Paulista de Folclore e Centro de Pesquisas Folclóricas «Mario de Andrade». Número 4. São Paulo, 1952.

SETTI, KILZA — «Folia de Reis da Vila Carolina». Página de Folclore de A GAZETA. 20 e 27-1-1962, S. Paulo.

ANDRADE, MARIO — «Congada» e «Moçambique» in «Danças Dramáticas do Brasil». 3.º tomo. Livraria Martins.

GIMENEZ, MARIA DE LOURDES — «Congada de Sorocaba». «Folclore Nacionais». Separata da «Revista do Arquivo Municipal» N.º CXVII. Publicação patrocinada pelo Centro de Pesquisas Folclóricas «Mário Andrade», São Paulo, 1948.

LOUREIRO FERNANDES, JOSÉ — «Congadas da Lapa» in «Notas para a festa de São Benedito. Anais do I Congresso Brasileiro de Folclore. III volume.» Comissão Nacional de Folclore do I.B.E.C.C. Ministério das Relações Exteriores.

«As Cavalhadas de Palmas» in «Contribuição ao Folclore Campeiro». Publicação referente à III Semana Nacional de Folclore do I.B.E.C.C. Rio de Janeiro.

CABRAL, OSWALDO R. — «Congada da Lapa» in «Danças do Congo no Sul do Brasil». Doc. 167 da Comissão Nacional de Folclore. Palácio Itamarati, 19-10-49.

«Vilão», «Pau de Fitas» e «Jardineira» in «Contribuição ao estudo dos folguedos populares de Santa Catarina». Boletim Trimestral da Comissão Catarinense de Folclore. Ano IV N. 15/16. Junho/Setembro de 1953. Florianópolis.

MELO FILHO, OSWALDO F. de — «Notas e Pesquisas Sobre o Boi-de-Mamão». Boletim Trimestral da Comissão Catarinense de Folclore. Ano IV. N. 15/16. Junho/Setembro de 1953. Florianópolis.

ELLMERICH, LUIS — «Boi-de-Mamão». Página de Folclore de A GAZETA. São Paulo, 30-1-960.

HENRIQUE, MARIA DE LOURDES — «Boi de Mamão». Página de Folclore do «Correio Paulistano», sob os auspícios do Centro de Pesquisas Folclóricas «Mario de Andrade». São Paulo, 5-3-950.

PIAZZA, WALTER — «O Quicumbi». Boletim Trimestral da Comissão Catarinense de Folclore. Ano V. N. 17/19. Dezembro de 1953 — Junho de 1954. Florianópolis.

LAYTANO, DANTE DE — «Boizinho», «Arco-das-Flores» ou «Jardineira» e «Pau de Fita» in «Folclore do Rio Grande do Sul». Anais do I Congresso Brasileiro de Folclore. III Volume, Comissão Nacional de Folclore do I.B.E.C.C. Ministério das Relações Exteriores.

«As Congadas do Município de Osório». Textos e versos coligidos por Enio de Freitas e Castro. Edição da Associação Rio Grandense de Música. 1945]

FREITAS E CASTRO, ENIO — «As Cavalhadas de Vacaria». Publicação da Comissão Estadual do Folclore do Rio Grande do Sul. 1954.

NORDESTE

VIEIRA FILHO, DOMINGOS — «Bumba-meu-boi» in «Informação Bibliográfica no Maranhão». «Revista do Maranhão». S. Luís,

FIGUEIREDO FILHO, J. DE — «Mineiro Pau ou Maneiro Pau» in «As Festas Folclóricas do Crato». Jornal «O Povo». Fortaleza, 10-5-954. «Maneiro Pau» in «Engenhos de Rapadura do Cariri». Documentário da Vida Rural n.º 13. Serviço de Informação Agrícola. Ministério da Agricultura. Rio de Janeiro, 1958.

HEITOR, LUIS — «Boi do Reis», «Fandango», «Congo», «Cana Verde» in «Autos Tradicionais do Ceará». Relação dos Discos Gravados no Estado do Ceará. Publicação n.º 3 do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música. Rio de Janeiro, 1953.

AGUIAR, OSWALDO — «Bumba-meu-boi» in «Crônicas Alegres». Imprensa Universitária do Ceará, 1960.

CAMARA CASCUDO, LUIS — «Espontão» in «Dicionário do Folclore Brasileiro» Instituto Nacional do Livro. Rio de Janeiro, 1954.

ANDRADE, MARIO DE — «Chegança» e «Marujada ou Fandango» in «Danças Dramáticas do Brasil». 1.º Tomo. Livraria Martins. «Congo» in «Danças Dramáticas do Brasil». 2.º Tomo. Livraria Martins.

ALMEIDA, RENATO — «Os Caboclinhos de Taperaguazes». Jornal «Diário de São Paulo», São Paulo, 30-5-954 e 20-6-954. «Cabocolinhos de Pernambuco» e «Boi Linda Frô» in «Tablado Folclórico». Ricordi Brasileira. 1961.

VIANA, PAULO — «Personagens do Bumba-meu-boi». Jornal «Correio do Povo». Recife, 16-1-955. Republicado na página de Folclore de A GAZETA. São Paulo, 27-5-959.

GUERRA PEIXE, CESAR — «Maracatus do Recife». Ricordi. São Paulo.

ANDRADE, MARIO DE — «Bumba-meu-boi», «Macaratus», «Cabocolinhos», «Pastoris» in «Danças Dramáticas do Brasil». 1.º, 2.º e 3.º Tomos. Livraria Martins.

BRANDÃO, THÉO — «O Reisado Alagoano». Separata da Revista do Arquivo. n.º CLV. Departamento de Cultura. São Paulo, 1953. «O Auto

dos Cabocolinhos». Separata da Revista do Instituto Histórico de Alagoas. Maceió, 1952. «O Fandango». Separata da Revista do Instituto Histórico de Alagoas. 1957. «Balanás». Doc. 37 da Comissão Nacional de Folclore. 23-2-949. Palácio Itamarati. «Pastoris em Alagoas». Doc. 105, da Comissão Nacional de Folclore. 12-6-959. Palácio Itamarati. «As Cavalhadas de Alagoas». Revista Brasileira de Folclore. Ano II. N.º 3. Maio-Agosto de 1962. «Quilombos de Maceió». Doc. 354 da Comissão Nacional de Folclore. 2-10-1956. Palácio Itamarati. «Folguedos Natalinos de Alagoas». Caderno IX. Departamento Estadual de Cultura. Maceió, 1961.

LAVENERE, LUIS — «Cantigas de Pastoris». Mimeografado. Maceió, 1949.

DUARTE ABELARDO — «As Balanas e o Elemento Rítmico Africano». Doc. 80 da Comissão Nacional de Folclore. 23-2-949. Palácio Itamarati. «Um folguedo do povo: Bumba-meu-boi». Edições Caeté. Maceió, Alagoas, 1957.

RAMOS DE OLIVEIRA, ALICE — «Pastoris Alagoano de hoje». Página de Folclore de A GAZETA. 16-12, 30-12 de 1961 e 6-1 de 1962. S. Paulo.

LESTE

CALAZANS, JOSE — «Cantigas de Cacumbis e Taleiras em Sergipe». Revista de Aracaju. Ano IV. N.º 4, 1951.

BEZERRA, FELTE — «Lambe-Sujo» (Quilombo ?) in «Etnias Sergipanas». Aracaju, 1950.

CARVALHO NETTO, PAULO DE — «Reisado» in «Danças Populares de Aracaju». Doc. 245 da Comissão Nacional de Folclore. 9-1-952. Palácio Itamarati.

MELO MORAIS FILHO, MANUEL QUERINO, J. N. DE ALMEIDA PRADO, CARLOS OTT — «Bailes Pastoris na Bahia». Publicação da Câmara dos Vereadores da Cidade do Salvador. 1957.

MARTINS DE OLIVEIRA, D. — «Baile Pastoril». Editora Borsei. Rio de Janeiro, 1954.

ALMEIDA, RENATO — «O Bumba-meu-boi de Camassari». Revista «Módulo». N.º 9. Rio de Janeiro.

CARNEIRO, EDISON — «Maculelê» e «Afoxê» in «Dinâmica de Folklore». Rio de Janeiro, 1950.

- MIRANDA, GRACITA — «Maculelê». Doc. 399 da Comissão Nacional de Folclore. 12-5-956. Palácio Itamarati.
- MACHADO FILHO, AYRES DA MATA — «Marujada». Doc. 101 da Comissão Nacional de Folclore. 6-6-949. Palácio Itamarati.
- ANJOS, VERSIANI DOS — «Cavalhada Mourama». Doc. da Comissão Nacional de Folclore. 21-10-949. Palácio Itamarati.
- TEIXEIRA, FAUSTO — «Congadas e Moçambique em Belo Horizonte». Doc. 130 da Comissão Nacional de Folclore. 9-8-949. Palácio Itamarati.
- «Caboclinhos em Minas Gerais». Doc. 297 da Comissão Nacional de Folclore. 1-7-954. Palácio Itamarati.
- FERREIRA, NOEMIA — «Congada de S. Tomás de Aquino» (Minas Gerais) in «Folclore Nacional». Separata da «Revista do Arquivo Municipal. N.º CXVII. Patrocínio do Centro de Pesquisas Folclóricas «Mario de Andrade». São Paulo, 1948.
- BRUFATTO, WANNY — «Festa do Santo Rei ou dos Tres Reis Magos» (Guaxupé-Minas Gerais) in «Folclore Nacional». Separata da «Revista do Arquivo Municipal». N.º CXVII. Patrocínio do Centro de Pesquisas Folclóricas «Mario de Andrade». São Paulo, 1948.
- PAULA, HERMES — «Catopês» ou «Dansantes», «Marujada», «Cavalhada», «Caboclinhos» ou «Cabocladas», «Dança do Mastro» ou «Trança da Fita», «Pastorinhas» in «Montes Claros» (sua história, sua gente e seus costumes). Rio de Janeiro. 1957.
- SANTOS NEVES, GUILHERME — «Ticumbi». Folclore, órgão da Comissão Paulista de Folclore e do Centro de Pesquisas Folclóricas «Mario de Andrade». Vol. II. N.º 2. Ano 1953. «Cristãos e Mouros do Alardo». Doc. 413 da Comissão Nacional de Folclore. 4-11-958. Palácio Itamarati. «Alardo», «Ticumbi», «Boi», «Cabocleiros», «Marujada», «Folia de Reis» in «Festas Tradicionais no Espírito Santo». Doc. 433 da Comissão Nacional de Folclore. 4-9-959. Palácio Itamarati.
- FREITAS, NEWTON — «Marujada» in «Marujos e Mouros em Preto e Branco». «Folclore», órgão da Comissão Espiritosantense de Folclore. Ano I, n.º 2, Setembro-outubro de 1949. Vitória.
- COSTA PACHECO, RENATO — «Folia de Reis» in «O Povo Ainda Louva os Reis Magos». «Folclore», órgão da Comissão Espiritosantense de Folclore. Ano VI. Ns. 34-36. Vitória. Janeiro a junho de 1955.
- «Cabocleiro ou Brinquedo de Caboclo». Página de Folclore de A GAZETA. TA. 18-4-959. São Paulo.

ALMEIDA, RENATO — «As Pastorinhas de São João da Tijuca». Doc. 167 da Comissão Nacional de Folclore. 7-2-950. Palácio Itamarati.

MACIEL DE CASTRO, ZAIDE e PRATO COUTO, ARACI — «A Dança dos Velhos em Parati». Doc. 378 da Comissão Nacional de Folclore. 2-9-957. Palácio Itamarati. «Folias de Reis». Separata da Revista do Arquivo. CLXV. Prefeitura do Município de São Paulo. 1959.

CARNEIRO, EDISON — «Escolas de Samba» in «A Sabedoria Popular». Série A-XI. Instituto Nacional do Livro. Ministério de Educação e Cultura.

GUERRA PEIXE, CESAR — «Índios ou Caboclos de Petrópolis». Página de Folclore de A GAZETA. S. Paulo 12 e 19-12-959.

CENTRO

ALMEIDA, RENATO — «Os Congados» e «A Dança dos Tapulos» in «Relação dos Discos Gravados no Estado de Goiás». Publicação n.º 2 do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música. Rio de Janeiro, 1952. «Cavalhadas Dramáticas» in «Tablado Folclórico». Ricordi Brasileira, 1961.

LACERDA, REGINA — «Cavalhadas e Congadas» in «Vila Boa» (Folclore). Bolsa de Publicações «Hugo de Carvalho Ramos». Goiânia, 1957.

MENDONÇA, RUBENS DE — «Marujada» e «Congos» in «Roteiro Histórico e Sentimental da Vila Real do Bom Jesus de Cuiabá». 2.ª edição. 1954.

MARACATU, CONGADA E MOÇAMBIQUE

MARACATU

O Maracatu é um cortejo real, de tradição afro-brasileira, que desfila, especialmente, pelas ruas do Recife, por ocasião do Carnaval. Conhecido, também, pelo nome de "nação", ele se origina das antigas "festas de coroação de reis negros, eleitos e nomeados Reis do Congo, a partir dos fins do século XVII". A mais velha notícia que possuímos do folguedo é a do Padre Lino do Monte Carmelo Luna, de 1867.

Em 1952, os mais antigos grupos eram os Maracatus Elefante, Leão Coroado, Pôrto Rico e Estrêla Brilhante. Segundo as pesquisas de Guerra Peixe, do citado ano, destacavam-se entre os seus personagens: o "Rei" e a "Rainha" ou apenas um deles; o "Escravo", que sustenta o pálio ou guarda-sol; a "Dama-de-Paço", a carregar a "Calunga", boneca de madeira negra; as "Baianas", com o traje típico das mulheres homônimas; os "Caboclos", a representarem os índios; os "Batuqueiros", com os seus instrumentos musicais. As "Calungas", também chamadas "Bonecas", representam os ancestrais masculinos ou femininos do grupo. Os outros personagens eram: "Damas-deHonra", "Príncipe", "Princesa", "Condessa", "Vassalo", "Embaixador", "Porta-Estandarte", o encarregado do magafone ou porta-voz, pessoas que conduzem lanternas e outros objetos. O Maracatu Elefante apresentava, em 1952, no cortejo, as figuras do "Tigre" e do "Elefante", este funcionando como o tótem do agrupamento.

Como um cortejo em desfile, o Maracatu, no seu todo, não possui dança própria. Apenas as "Baianas" e os "Caboclos" apresentam coreografia característica. As "Baianas", nos seus ordenados trejeitos e balancelos, evocam as danças dos "Xangôs", cerimônias religiosas afro-brasileiras do Nordeste. E os "Caboclos", com arcos-e-flechas, machados e lanças, ora de cócoras, pulando, apontando as armas, recordam os passos dos "Cabocolinhos", folguedo popular de caracterização indígena.

Entre os momentos de maior significação do folguedo, recorde-se a dança da "Calunga", em que esta, entregue pela "Dama-de-Paço" à "Rainha", vai, depois, para as mãos das "Baianas", devendo cada uma dançar um pouco com ela. Esta dança é assim observada, quando o grupo sai ou retorna à sede. Mas, com outro figurado, é realizada à porta da igreja de Nossa Senhora do Rosário e à frente dos "terreiros" de "Xangôs", visitados pelo cortejo. Todas as vezes que desfilam pelas ruas de Recife, os Maracatus tradicionais não deixam de passar e cantar diante da igreja de Nossa Senhora do Rosário, no bairro de Sto. Antonio.

Sua música vocal chama-se "toada" e inclui versos relacionados à procedência africana, instituição do Rei do Congo e coisas do grupo. É cantada em diálogo pela "Rainha" e "Baianas" ou apenas por estas. Seu início e final são determinados, ao som de um apito.

O instrumental, cuja execução se denomina "toque", é constituído do gonguê, tarol, caixas-de-guerra, e zabumbas. O gonguê é um grande agogô, com uma única campânula, percutido com uma vareta de madeira. O tarol é o pequeno tambor chato, em geral industrializado, com bordões de violão. As caixas-de-guerra são um pouco mais altas que o tarol, e também apresentam bordões e possuem origem industrial. Os zabumbas são os grandes tambores, de fabricação popular, com som mais intenso que o do bombo de banda de música. Para a execução destes usam-se a "maçaneta", composta de cabo e bilro, extremidade ovoides, e a "resposta", que é uma vareta roliça. Ele se dividem em "marcante", zabumba mestre; "meião", o que transmite o comando rítmico aos seguintes; "repiques", grupo que obedece as indicações do anterior.

Em 1952, o Maracatu Elefante apresentou-se com um gonguê, um tarol, quatro caixas-de-guerra e nove zabumbas.

Inspirado nos Maracatus de Recife surgiu, em Fortaleza, no Ceará, o Maracatu As de Ouro, estudado por Luís Heitor, em 1943. Seus personagens são: "Boneca Preta" ("Calunga"); porta-estandarte, carregando o símbolo do As de Ouro; dois meninos vestidos de índios e chamados "Maracatus", "Cambinda Velha" ou "Chefe da Macumba", diretor musical e coreográfico do conjunto; "Rainha", "antecedida por 2 portadores de lanternas, 2 com ventarolas, e seguida ritualmente, pelo que trás uma sombrinha aberta"; seguem-se os outros figurantes e os personagens femininos são homens vestidos de mulher. O acompanhamento instrumental é feito por um tambor surdo, uma caixa clara, uma cuica, dois ganzás e um gonguê. Como os de Recife, o grupo desfila por ocasião do Carnaval.

MARACATUS-DE-ORQUESTRA OU DE TROMBONE

Além do Maracatu tradicional, hoje estão surgindo, em Recife, outros cortejos, denominados "Maracatu-de-orquestra" ou "de trombone".

Segundo Guerra Peixe, pertence a êsse novo tipo o Maracatu Cambinda Estrela, o qual não apresenta nem "Rei" nem "Rainha". São seus personagens o "Porta-bandeira" (baliza), "Dama-de-Paço", "Portas-Buquê", (mulheres carregando flôres), "Baianas", "Caboclos", "Caboclos de Lança" (usam chapéu em forma de funil), "Boneca Aurora". O acompanhamento musical é realizado pelo gonguê, ganzá, tarol, cuica, surdo, zabumba, saxofone, corneta e trombone. O gonguê possui duas campânulas. Na coreografia fundem-se figurados do samba e da marcha. A música vocal e instrumental chama-se "toada" e tanto pode ser um canto de grupo tradicional como também frêvo, samba, chôro, baião, etc. Ela é realizada pelo côro feminino.

MARACATU CAMBINDA NOVA, de Caruaru

Quanto à coreografia, êste se aproxima do Pastoril, com algum figurado do Côco, e inclusive imitações de bailados de revistas musicais de filmes. Possui os seguintes personagens: "Rei", "Rainha", "Calunga", "Porta-Estandarte", "Balizas", "Baianas", "Batuqueiros" ou "Baqueiros" e encarregado do megafone ou porta-voz. A música vocal apresenta grande influência do Côco e é tirada através do megafone e respondida por homens e mulheres, exceção feita aos instrumentistas. Esta compreende "jornadas" como no Pastoril.

CONGADA, CONGADO, CONGOS

Gustavo Barroso, Mário de Andrade, Renato Almeida, Artur Ramos, Camara Cascudo, Emilio Willems, Florestan Fernandes, autores que se preocuparam, sob êste ou aquêlo aspecto, a analisar e interpretar os Congos, Congada, Congado, situaram êste folgado de várias denominações entre as expressões folclóricas afro-brasileiras, em que se destacam sobremaneira tradições históricas e costumes tribais de Angola e Congo. A estas tradições, o africano escravo relacionou as danças de espada, que sabemos pertencer aos mais distintos agrupamentos humanos e fundiu, como escreve Florestan Fernandes, traços culturais adquiridos no contacto com o europeu, especialmente o elemento ibérico, seja na ordem profana seja na religiosa do catolicismo catequético, recordado no culto à Nossa Senhora do Rosário e São Benedito.

Tudo parece indicar que a Congada, Congado, Congos, na forma de embaixadas-diplomáticas, nas quais se observam incidentes de menor e maior importância, e até mesmo embaixadas de guerra, procede das festas brasileiras de coroação do Rei do Congo. Êste título de um reinado ilusório, já instituído na África, no século XV, por inspiração dos portugueses, o qual talvez mais favorecesse o senhor branco do que ao coroado e seus súditos, pela simples razão de que êste era um instrumento nas mãos daquele, foi distribuído a escravos africanos e crioulos, entre nós, desde o século XVII e possivelmente até antes. Em 1674, pelo menos, segundo documentação encontrada na igreja do Rosário, em Recife, houve eleição de reis e juizes e mais oficiais, que iam servir à Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos.

Entretanto, negros criando seus reis e a bailar alegremente nas festas de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito são anunciados por Antonil, em 1711, na obra "Cultura e Opulência do Brasil". Um pouco mais tarde, ao descrever a festa realizada na vila de Nossa Senhora da Purificação e Santo Amaro, na Bahia, para comemorar o casamento de Dona Maria, princesa do Brasil,

com D. Pedro, infante de Portugal, Francisco Calmon menciona os Congos, "que mui agaloados, anunciavam a vinda de um rei negro, o qual depois aparecia com a sua côrte de sovas, dançando as *talheiras* e *quicumbis*, ao som de seus instrumentos". E nas festas do nascimento da Princesa da Beira, levadas a efeito em São Paulo, entre 1793 e 1794, já se falava nas contradanças, isto é, danças figuradas, como explica Morais Silva, dos crioulos, com o seu baile de Congos. Só no século XIX, porém, é que o folguedo como cortejo real e principalmente com embaixada-diplomática passa a ser descrito com maiores pormenores.

O cortejo, Henry Koster viu, em 1811, na coroação de um Rei do Congo, na Ilha de Itamaracá, em que apareceram "grupos de negros e negras, vestidos de algodão branco e de côr, com bandeiras ao vento e tambores soando". E declara: "Quando se aproximaram, descobrimos ao meio, o Rei, a Rainha e o Secretário de Estado". Sete anos depois, Martius assistiu festa idêntica no Tejuco, distrito de Diamantina, Minas Gerais, e registrou a presença do Rei Congo, Rainha Xinga (Ginga?), príncipes, princesas. Houve desfile até a igreja dos pretos e depois da coroação do novo rei, este recebeu embaixada, ao som de tambores, flautas, pandeiros, chocalhos e a "chorosa marimba". A embaixada, de início, foi repelida e depois aceita, acabando o estrangeiro a sentar-se à esquerda do Rei Congo.

João Emanuel Pohl, em 1819, observou uma dança em Trairas, Goiás, com embaixada-diplomática, à maneira da que existe nas Congadas, Congado, Congos, sem entretanto, fazer referência ao nome. Um monarca negro ordenou que se desse início à festa de Santa Ifigênia. A seguir, um negro que representava o general, anunciou que via à distância um estrangeiro suspeito. O rei determina que o combatam. O estrangeiro, porém, era um embaixador de reinado longínquo. Desconfiados, todos o ameaçam, mas êle acaba por declarar que veio festejar Santa Ifigênia, com relações de paz. Realiza-se, então, a festa.

Em 1843, Castelnuovo teve ocasião de apreciar a coroação do rei negro em Sabará, Minas Gerais. Misturavam-se, afirma, coisas da África com costumes brasileiros e cerimônias religiosas. O Rei do Congo e sua côrte sentaram-se em cadeiras e havia muitos personagens, alguns apresentando indumentária à moda do índio. Houve danças nacionais, diálogos entre pessoas, o rei e a rainha e combates simulados. Como se pode notar, nesta coroação, aparecem muitos traços do nosso folguedo e inclusive, na descrição do autor, uma tentativa de explicação: coisas da África com costumes brasileiros e cerimônias religiosas.

De 1867 é a descrição de Congada realizada no Morro Velho, Minas Gerais. Seus participantes, escreve Richard Francis Burton que a viu, "vestiam ou imaginavam estar vestidos segundo o estilo.

da Casa de Água Rosada, descendente do grande Manicongo, senhores hereditários da terra do Congo". Além de indumentária de sedas e cetins de côr, alguns usavam canitar ou coroa de plumas na cabeça e traziam o tacape do índio. A maioria estava armada de espada e escudo, exceção feita ao Rei, que trazia um cetro de pau grosso e forte. Este se achava sentado, tendo à direita o Capitão de Guerra, primeiro ministro, e à esquerda, o Príncipe. Houve representação, com cenas de caçada de escravos, marchas acompanhadas de correria, ruidos e espadas, arrastamento de prisioneiros, instruções para matar ministros e guerreiros poltrões. Os discursos eram feitos em tom meio cantado e a língua era lusohamítica, havendo um esboço de cadência e rima.

No primeiro ano deste século, Max Schmidt anotou o folguedo na cidade de Rosário, Mato Grosso. "Pela tarde, apareceu uma quantidade de negros fantasiados, cantando e tamborilando pelas ruas — iam dançar o Congo. Para isso, dividiram-se em dois grupos, sendo que um deles apresentava o rei. Assim surgiu um arauto de cada um dos grupos. Ambos começaram um diálogo animado em que o rei intrometeu várias vezes em tom bombástico. Finalmente, o partido oposto deu vivas ao rei".

No argumento de Martius, Pohl e Max Schmidt, principalmente, eram os Congos de Goiânia, Pernambuco, referidos por Pereira da Costa, no livro "Folklore Pernambucano": Anunciava-se a festa de São Lourenço. Houve menções de guerra e evocações ao reino de Congá. O Rei falou ao Secretário e clamou a Zambiapungo, deus de angolezes e congueses. Deu-se um diálogo entre a gente do Rei e a da embaixada da rainha Ginga, nome racial africano e também de uma rainha de Angola, famosíssima. O Rei indagou se a embaixada era de paz ou de guerra. E após várias demonstrações de desconfiança e pequenos incidentes, aproximou-se o embaixador, prostrando-se aos pés do monarca, chamado Rei de Moçambique, de Malambá. Este, por fim, o convida para a festa de São Lourenço.

Também, êste é o trecho do Congado de Goiânia, Goiás, recolhido por Renato Almeida: Chega gente de Cáfange e de Guindá para assistir à festa de São Benedito. O Rei amedrontado manda ver quem é que entra no reino com tanto barulho. O secretário vai e retorna dizendo que sózinho não pode combater. O Rei, então, resolve ir pessoalmente, mas quem acaba indo mesmo é o secretário, acompanhado do Príncipe. Antes, porém, faz uma oração, em que exclama: "Ola de ti, Mumbungo!" A seguir, o Secretário pergunta quem são êles e o Guia da embaixada responde: Somos de paz. Ao toque de "marimba de guerra", entra o Embaixador de Rei-Rainha-Condessa. Dirige-se ao Rei, denominado senhor de Mumbica e Mombaça, para lhe entregar um ofício da prima Dona Miguêla, de Angola. Há confraternização

geral e louvores a São Benedito. Além dos personagens mencionados, aparecem vassallos, guias, contraguaios e soldados. Estes têm cocares à moda de índio, na cabeça, elemento já notado por Burton e Castelnau na indumentária de grupos que festejavam o Rei do Congo ou realizavam a Congada, no século XIX.

Regina Lacerda divulgou, em 1957, o seu registro deste Congado, sob o título de "A Dança do Congo", no qual se observam pequenas alterações em relação ao anterior. Há referência à indumentária, desfile de rua e embaixada-diplomática, realizada à frente das casas, cujos moradores pedem a visita dos seus integrantes, por ocasião dos festejos do Divino.

De mais acentuados traços africanos é o folguedo da cidade da Lapa, Paraná, mencionado primeiramente por Osvaldo R. Cabral, em documento da Comissão Nacional de Folclore, datado de 19-10-1949, no qual divulga observações feitas em 1926. Como as já citadas, esta Congada também apresenta uma embaixada-diplomática, com alguns incidentes. Seus personagens eram: Ganaimi, rei; Azamunambi, príncipe; Guiziami, duque; Buniziami, marquês; Zaconi, secretário; Embaixador, Caciques e Conguinhos. A presença do Cacique, segundo nos parece, nada tem a ver quanto a uma possível influência de Cabocolinhos, Caiapós, etc., como julgou Mario de Andrade, ao estudar em 1936, o texto da Congada de Mogi das Cruzes. Ele é o mesmo indígena de variantes anteriores, um inimigo do qual o negro africano e seus descendentes esperavam, como ressaltou Florestan Fernandes, paz, amizade, colaboração, e por isso o integravam no seu folguedo.

Na Congada da Lapa, referida, havia menção à Rainha da Ginga e à promoção da festa de São Benedito. Os fidalgos se comprometiam com o Rei levar a efeito a festividade. Conguinhos cantavam e o Rei chamava o Secretário para verificar a razão do barulho. Adeptos do Embaixador e fidalgos terçavam armas. O Secretário ia contar ao Rei o que estava acontecendo. Este declarava que se fosse gente de paz, daria paz; se de guerra, guerra e mais guerra. O Rei discutia com o Embaixador e acaba alvejando-o com o revólver, prendendo-o, a seguir. Só aí indaga quem é o Embaixador. Conguinhos são desarmados e pedem perdão ao Rei. O Embaixador sentava-se ao lado deste e explicava, então, que vinha da parte da Rainha da Ginga. Tudo terminava em festas.

Posteriormente, esta mesma Congada, que ainda hoje existe, foi estudada por José Loureiro Fernandes, num trabalho divulgado pelos "Anais do I Congresso Brasileiro de Folclore", em 1951. Assim o autor registra os nomes dos personagens, tidos com de procedência angola-conguesa, na sua maioria: Ganaiamo, rei; Ganatoiza, secretário; Guiziami, duque; Boeniziana, Naquim, Subam, Kantor, fidalgos; Supata, Raça, Anciso, Zambaque, Adel,

Ajanas Condar, Darquin, Baire, Sofala, Beijo e Adolfim, conguinhos. Em outro texto, aparecia a Rainha, que se chamava Totoiza ou Totoiza-Name. O Embaixador vem à frente da nação da Ginga, com os conguinhos e Caciques, para testemunhar a amizade da sua rainha. Esta, diz o documento, escolheu "a flor de sua nobreza", a fim de realizar uma embaixada àquele reino, no dia da festa de São Benedito. Observam-se, entretanto, vários desentendimentos entre as partes da Ginga e de Ganaiamo, inclusive luta e prisão do Embaixador. Mas, não demora, ocorre a desejada paz, a qual é festivamente celebrada.

Parece uma variante do folguedo da Lapa, Paraná, a Congada que recolhemos em Iguape, litoral sul de São Paulo, ultimamente, é que segundo o nosso informante, era realizada, naquela cidade, desde 1901. Eis uma síntese da sua embaixada, que apresentamos em anexo: Efetua-se a festa de São Benedito. O Rei convida o povo para assisti-la. Seus vassallos oferecem-lhe os próximos: Secretário, Ganaimo, Bornizame, etc. Entra o Embaixador de Metircula, que representa os pretos da Ginga. O Rei amedronta-se e envia o Secretário, para dar provas do seu valor. O Embaixador e sua gente cantam louvores a São Benedito. O Príncipe manda dizer ao Rei que o Embaixador está faltando com o respeito. O Rei, depois de clamar a Abias Pongo, o mesmo Zambiapungo de Goiania, Pernambuco, Zamuripunga do texto de Gustavo Barroso, recolhido em Fortaleza, e Zambiapungu, grande deus dos negros angoleiros, ordena que não tenham compaixão para com os insolentes. Os soldados do Rei avançam sobre o grupo do Embaixador, mas este logo pede que suspendam a guerra, esclarecendo que veio dar provas de amor e amizade. Refere-se à sua Rainha, que sabendo das festas do dia, escolheu gente da mais fina flor para abrilhantá-la. E os pretos da Ginga, que é como diz o Cacique, se põem com os do Rei a festejar São Benedito. Apresentam-se os conguinhos: Ancico, lá da parte da Guiné; Lambasco e etc. O Rei é chamado Ganaiamo. O Embaixador despede-se e o Rei manda que ele vá "por essa gruta à Grécia". Com o tema de "acabou-se o baile", termina a Congada.

Também, é este o entrecho dramático das atuais Congadas de São Francisco, bairro de São Sebastião, e de Caraguatuba, no litoral norte de São Paulo, conforme registros feitos pela Comissão Paulista de Folclore, para a Campanha de Defesa do Folclore, do Ministério de Educação, as quais apresentam o acompanhamento instrumentos de indiscutível procedência africana, tais como a rimbaba e atabaques. O rei chama-se Rei do Congo e o grupo do Embaixador chama-se a si mesmo de gente da Guiné. Há alusão ao "Rei de Abissínia", e o Cacique fala em Manangana. O Embaixador afirma que trouxe gente de massangada, misturada com

massangana. No diálogo deste com o Rei, em certo momento o Rei pede-lhe que fale português declarado. O Embaixador é prêso com uma e outra palavra e na sua fala se refere à Zeminbundi. Se aparece uma e outra palavra que comprova ser de origem africana, já estão esquecidos os nomes próprios dos personagens. Eles aparecem apenas como Rei, Embaixador, Fidalgos, Caciques, Guias e Contraguías, tal como na Congada de Goiânia, Goiás. Dois fidalgos apresentam os nomes de Rodão e Oliveira, a demonstrar a influência do complexo mouro-cristão das Cavalhadas, torneio equestre na forma de folguedo, que domina muitos textos de Congadas e Congos de certas regiões de São Paulo e Minas Gerais, pelo menos em nosso século. É também do popular livro da "História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França", fonte de ambos os folguedos, que se tornou uma das obras mais conhecidas do povo do interior brasileiro.

O complexo mouro-cristão das Cavalhadas, dentro de um contexto idêntico ao das representações referidas, é o que parece se observar na Congada de Sorocaba, São Paulo. Até 1923, informa nossa ex-aluna Maria de Lourdes Gimenez, a embaixada se fazia entre o partido dos Congos e o dos Turcos.

Aos primeiros pertenciam o Rei, Rainha, Príncipe, Almirante (Marquês de Selingambá), Secretário, Fidalgos, Congos; aos segundos, Embaixador, 1.º e 2.º Caciques, Titiquá, Conguinhos e Congos. O Embaixador vem para discutir o problema de umas divisas de terra, que o Rei está querendo tomar. Declara que seu deus é Alá e o santo, Maomé. Recebe ordens de prisão. Discute com o Rei, chamando-o de soberbo. Dá-se a guerra e um conguinto turco chamado Titiquá expressa seu desejo de rachar um cristão com o machadinho que leva na mão. Os turcos são derrotados e se dizem da Guiné... O Rei do Congo acaba dando o perdão. Há cantos em louvor de São Benedito. Trata-se, como se vê, de uma embaixada-diplomática, que nada tem a ver diretamente com a "História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França". Isso, aliás, é comprovado pelo documento da mesma Congada recolhido, em 1942, por Florestan Fernandes, que, segundo ele nos informa, era apresentado apenas por pretos.

Além dos simples cortejos, as difundidas embaixadas-diplomáticas, que também observamos na Congada de Itapira, São Paulo, ainda hoje, e na qual há os suditos do Rei do Congo e da Rainha Ginga, o folguedo pode exibir uma embaixada de guerra.

Uma das primeiras Congadas, Congos no registro, desta última modalidade, foi assistida por Gustavo Barroso, entre 1902 e 1909, em Fortaleza, Ceará, e divulgado o texto, primeiramente, em 1921. O Rei do Congo, nesse texto, chama-se D. Henrique Cariongo, e o Embaixador da Rainha Ginga que o derrota tem os títulos de Almirante de Loanda e Embaixador da Tarquia. Entre os persona-

gens principais há o Príncipe Suena, que é morto na refrega. Os soldados do Rei usam salotes e cocares, como os do Congado de Goiânia, Goiás. O entredo dramático tem início com referências à festa de Nossa Senhora do Rosário e no seu decurso aparecem palavras da língua angola-conguesa: Mumbica, Mombaça, Zamuripunga, e menções a pretinhos de Guiné e de Luanda.

Em 1943, Luiz Heitor esteve em Fortaleza, Ceará, onde obteve documentação sobre este Congo, cuja última apresentação pública tinha sido em 1938. Havia, então, na embaixada certas observações sobre a Primeira Grande Guerra e alguns outros personagens, mas o desenvolvimento temático era idêntico ao texto de Gustavo Barroso. Havia a morte do Príncipe Suena e prisão de D. Henrique, anotado Iscariongo.

Idêntica à versão de Gustavo Barroso é a recolhida por Mario de Andrade em Natal, Rio Grande do Norte, no ano de 1928. Aí, entretanto, aparecem curiosas menções aos mouros, turcos e a Duque de Caxias. E o Rei vai prêso até a Ginga, porque é o mais velho de todos os representantes do seu grupo.

Concluimos, portanto, que há bem pouco e ainda agora em determinadas regiões mais isoladas, a Congada, também chamada Congado ou Congos, apresenta-se como folguedo de tradição afro-brasileira, onde traços culturais do grupo Bantu, parecem-na contribuição mais importante, com os seus reis e invisíveis rainhas, embaixadas, costumes tribais, danças de espada, estas de grande incidência, também na Europa, se aculturaram a elementos do catolicismo catequético e, posteriormente, talvez por influência maior das Cavalhadas, e talvez da Chegança e Marujada, ao brinqueado de mouros e cristãos.

Últimamente, em determinados pontos de Minas Gerais (Aifenas, Campanha, Lambari, Varginha) e São Paulo (Caieiras, Aparecida, Piracaia, Lindóia, Atibaia) apareceram Congadas, com embaixadas que demonstram influência direta ou indireta do livro de "Carlos Magno e dos Doze Pares de França", apresentando o Rei do Congo, a figurar Carlos Magno; o Embaixador, Ferrabraz; e outros personagens, como registramos, Roldão, Oliveira, Duque de Reginer, Almirante Balão, Guide Borgonha, Ricarte de Normândia, etc.

A propósito, conta-nos Oneyda Alvarenga que em Varginha, Minas Gerais, o texto da embaixada era tirado do livro referido. Maria de Lourdes Borges Ribeiro diz que a Congada de Alfenas é feita pela "História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França", numa edição traduzida do castelhano por Jerônimo Moreira de Carvalho e que foi publicado, pela primeira vez, na Bahia, em 1820. E nós também já tivemos em mãos antigas edições da obra, em cujas passagens baseavam-se embaixadas de Congadas.

Acertadamente, declara Camara Cascudo que a "História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França" foi o livro mais conhecido pelo povo brasileiro do interior, que dêle guardou os seus aplausos "para o incomparável Roldão e o fiel Oliveiros". Parece, enfim, não haver dúvida que das sugestões dessa "História", inspiradora de muitas publicações da nossa literatura de cordel, e das Cavalhadas, que ainda hoje em Franca, São Paulo, dela se utiliza para a sua embaixada de mouros e cristãos, nasceu nova modalidade de Congada, em Minas e São Paulo, que se desviou das fontes originais, apresentando inclusive no texto fatos relativamente recentes que impressionaram as coletividades onde ela existe.

Entretanto, recorde-se que a Congada ou Congos, apenas cortejo, às vezes com danças de espada, tal como a descreveram Silvio Romero e Melo Moraes Filho, persiste em nossos dias, não somente na forma decadente do folgado, mas também numa forma característica, que nunca teve embaixadas. Exemplos mais remotos parecem se encontrar nas Congadas de São Tomás de Aquino, Minas Gerais, e de Franca, São Paulo, onde elas são cortejo desde fins do século passado.

Maria de Lourdes Borges Ribeiro menciona ainda as seguintes Congadas cortejos atuais: de Bairro de Santa Terezinha, em Aparecida; do Bairro do Rio Abaixo, Bairro da Varginha, Bairro da Vargem do Pico Agudo, Bairro de Paraibuna, Bairro da Barra, Bairro de Jacuí, na cidade de Cunha (Estado de São Paulo); e ainda a Congada de Nova Lima e de São Domingos, Alto Rio Doce, ambas de Minas Gerais. Algumas de Cunha, como informa a folclorista, apresentam elementos do Moçambique, outro folgado popular.

INFORMAÇÕES SÓBRE AS CONGADAS PAULISTAS

Origem — O mestre violeiro Caetano Avelino da Silveira, filho de africanos, nascido em Atibaia, foi entrevistado por João Batista Conti sobre a origem das Congadas, das quais participou. E êle declarou, em 1950: "Diziam os antigos, e é por conta deles porque eu não vi, que quando nasceu o menino Jesus, na Terra Santa, havia três reis: um branco, um preto e um caboclo. Os reis branco, querendo lográ o preto disseram que para ver o menino Jesus era perciso dá uma volta muito grande e ensinaram um caminho errado pró preto ficá logrado. E assim foram os três vê o Senhor Menino. Mais o preto pegó o caminho errado. Quando os branco chegaram na cocheira, onde tava o Menino Jesus derum cum o preto já na frente do Menino Jesus, que entoncos o Senhor Menino pegó uma corôa, pois na cabeça do reis preto e disse: "Vas-

suncê é o reis dos Congo. Foi entoncos que o preto foi chamá uma porção de negros e vieram dançá na frente do Menino. Daí em diante ficó a Congada".

Conforme registros da equipe da Comissão Paulista de Folclore, os participantes da Congada de São Francisco, bairro de São Sebastião, têm consciência de que o folgado foi inventado pelos africanos, que o representavam na língua deles. Atualmente, o consideram uma manifestação sagrada em homenagem a São Benedito e, por isso, reafirmam, "deve ser respeitada por todos, até pelos crentes". Informante do grupo de Caraguatatuba, investigado pela mesma equipe, disse que a Congada se chamava "de São Benedito", "porque foi daqueles tempos dos africanos, para homenagear São Benedito". Outros também confirmaram julgar que o folgado veio da África, há muito tempo. A Congada de Formosa, em São Sebastião, conta Lavinia Costa Raymond, era tradição de negros da época da escravidão. Em 1935, acrescenta, morreu o Rei do Congo, Paulino da Silva, filho de escrava alforriada, que pediu aos seus familiares jamais deixarem de realizar a Congada. O instrutor geral do grupo de Sorocaba, informa Florestan Fernandes, era o preto Amancio de Andrade, falecido em 1942. Portanto, quanto à origem não se pode duvidar que a Congada é folgado tradicional de grupos africanos e seus descendentes. Hoje, entretanto, vai se acentuando o predomínio de brancos e de tal maneira que tanto no grupo de São Francisco, São Sebastião, como no de Caraguatatuba, em 1960, o maior contingente era de elementos brancos, inclusive o Rei do Congo.

Nome — O folgado é conhecido pelos nomes de Congada, Congo, Congos, Terno do Congo, Bataião de Congo ou, então, pela cor indumentária o lugar de origem, como por exemplo: Terno Verde, Terno Cór de Rosa, Bataião dos Marinheiro, Bataião do Tanque. Pode receber os nomes dos santos padroeiros: Terno de São Benedito, Congada de Nossa Senhora do Rosário.

Organização — O grupo possui uma organização mais ou menos fixa e permanente. Quanto à função, as principais figuras são o Rei ou Reize e o Mestre-violeiro. O Rei é a autoridade política. Em Atibaia, segundo João Batista Conti, além dos reis dos ternos, há também o Rei Congo, que é o maioral de todos ou o "rei dos reis". "A supremacia deste — prossegue o folclorista atibaiano — faz-se notar em todos os atos; sua soberania é respeitada nos meios afro-atibaianos. Nos dias de festa, nenhum terno desfila, sem ter ouvido um fogueite que é estourado em hora pré-estabelecida, sinal de licença de saída, dada pelo Rei Congo. Antes de percorrer as ruas, os ternos vão às igrejas, dirigem-se à casa do Rei Congo, a fim de prestar a vassalagem. O Rei Congo pode mandar prender e fazer o que quiser, pois êle tem ordem de Nossa Senhora do Ro-

sário. Por isso, todos o respeitam". Os Reis dos agrupamentos, tanto em Atibaia como em outras cidades, são obedecidos e respeitados. Em Santa Isabel, por exemplo, só depois da licença do Rei é que os congos do terno Verde puderam aceitar o convite para beber, que lhes fizemos. O Rei é, no geral, escolhido pelo grupo entre as pessoas mais idosas e respeitáveis, e também, pela Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, como se faz em Atibaia, onde é Rei Congo da cidade o sr. Sebastião José de Lima. O Mestre é o encarregado da dança e da música do terno. Esclarecendo suas funções, disse o já citado informante Caetano Avelino da Silveira a João Batista Conti: "Quando farta uns três meis prá festa, a gente cunvida os cumpanhêro e vai ajuntando nos sábado em casa. Aí, o mestre pega na viola e canta e os outro acompanha até ficá bem temperado". A escolha do Mestre recai sôbre o melhor violero e repentista. O cargo de Rei, na Congada de Formosa, São Sebastião, escreve Lavinia Costa Raymond, era hereditário, aliás o único no agrupamento. "Paulino sucedeu ao sogro, como Rei do Congo; e ao morrer, em 1935, foi substituído pelo filho". O antigo Rei, Paulino da Silva, teve muita influência no bairro da fazenda do Perequê, onde vivia. "E seu prestígio passou para a família, que é a encarregada de hospedar o frade em suas visitas ao bairro e tem sempre parte ativa na organização das festas religiosas, nos ensaios da representação e dos canticos. Brancos e pretos tomam a bênção à mulher e à mão do Rei". Em Sorocaba, comenta Florestan Fernandes, a escolha dos participantes da Congada não é arbitrária. "São elementos de projeção na *sociedade de cor* e seus cargos são vitalícios. Só podem ser substituídos depois de mortos". A principal figura do folguedo de São Francisco, bairro de São Sebastião, informa a equipe da Comissão Paulista de Folclore, era, em 1960, a do Rei — Antônio Bernardino Tavares, vulgo "Bigode", dono de bar e de cor branca —, respeitada e obedecida. Esclarece "Bigode" que representar a Congada é uma grande responsabilidade. O Rei, acrescenta, nunca deve beber e é distinguido pela honestidade, trabalho e respeito à família. "Bigode", por exemplo, é muito estimado por todos os que vivem no bairro e suas vizinhanças. A mesma equipe de pesquisadores de folclore nos conta que o Rei do folguedo de Caraguatatuba aprendeu com o pai, "que era congo velho", o que quer dizer antigo integrante do grupo. Chamava-se Benedito Miguel de Barros, era branco e comerciante de secos e molhados no bairro do Tatu. Em conclusão, observa-se que, pela projeção no agrupamento e funções, o Rei parece reinterpretar na Congada os Reis do Congo africanos e crioulos, que foram coroados, no Brasil, a partir do século XVII ou talvez XVI mesmo.

Indumentária — Antigamente, os festeiros e o comércio local ofereciam as roupas. Hoje, os próprios participantes é que a fazem ou compram. Daí a pobreza que se revestem, na maioria dos casos. A indumentária mais comum compreende blusão, calça branca, tênis branco ou alpargatas "Roda", chapéu de palha recoberto de algodãozinho branco e enfeitado com fitas de várias cores. Alguns ternos usam gorros com armação de papelão ou mesmo "bibis". Os Reis têm uma capa às costas e uma corôa de lata ou papelão recoberto, na cabeça. As cores preferidas se encontram no blusão ou enfeites, na faixa ou fita usada na cintura, no galão da calça e na fita do chapéu. Pelo auxílio que ainda recebem, constituem exceção à regra geral, quanto à indumentária, as Congadas de São Francisco (São Sebastião) e Caraguatatuba, investigadas pela equipe da Comissão Paulista de Folclore. O Rei do bairro de São Francisco veste calça tipo bombacha, blusão, faixa vermelha de veludo na cintura e uma capa curta amarrada no pescoço. Apresenta no peito um coração de veludo vermelho, que é preso com fitas que passam atrás do pescoço e embaixo do braço, o qual tem por enfeites medalhas, corrente de ouro, brinco, isto é, jóias tradicionais da família ou de pessoas amigas. Leva na cabeça uma corôa de papelão, pintada com brocal dourado e enfeitada de anéis, dados como brincos nos confeitos para crianças. Na cintura, usa uma faca aparelhada, de prata, e na mão esquerda, com luva, segura um cetro de madeira, dourado, em cuja extremidade aparece esculpida uma flor de liz. O Príncipe, Secretário, Cacique do Rei e Fidalgos vestem calça branca com friso vermelho e sôbre esta um saiote enfeitado a gosto e de acôrdo com as posses de cada um, além de blusão de mangas compridas, com enfeites nos punhos, e em cujo peito vem pregado um coração semelhante ao do Rei. Levam nas costas uma capa, que é amarrada no pescoço e forrada na parte externa com filô, lenços-fantasia de mulher e um laço de fita vermelha. Na cabeça apresentam um capacete feito de papelão e coberto de papel azul claro, enfeitado de estrelinhas, algumas pintadas e outras recortadas e pregadas, e também penas de galinha, colares, etc. O capacete é preso à cabeça por meio de uma fita amarrada ao pescoço. Todos possuem espadas emprestadas de oficiais do exército ou de pessoas conhecidas, e neste caso são da antiga Guarda Nacional, ou ainda feitas por êles mesmos de folha de fiandres. Os Congos trajam blusão e saiotos calça branca com friso vermelho, coração no peito, cordão vermelho na cintura, capas com enfeites e cobertas de filô e chapéus de palha recobertos de cetim vermelho, batidos na testa e enfeitados de fitas. Os Guias possuem chapéu de quatro bicos, com flores, medalhas, colares. O Cacique tem um chapéu idêntico ao dos Fidalgos e demais vassallos do Rei, e o Embaixador apresenta um chapéu de almirante, com um pompom na frente e penas na parte su-

perior. Também, outrora, a Congada de Caraguatatuba tinha indumentária semelhante a de São Francisco, na cidade de São Sebastião; hoje no entanto, não é muito diferente dos demais grupos de Congos. Recordar-se que as vestes desta última são muito parecidas às da Congada e Congado da Lapa, no Paraná, e de Goiana, em Goiás.

Partes — As Congadas do Estado de São Paulo podem compreender duas partes: o desfile e a embaixada. A embaixada aparece, ainda, em vários grupos de Atibaia, no de Itapetininga, de Itapira, de Caraguatatuba e de São Francisco (São Sebastião). Os demais, na sua maioria, se resumem no desfile cantado e dançado. Para o desfile usa-se a formação de fileiras de três, quatro ou cinco dançadores. Na frente, vão os personagens que levam espadas e os mestres violeiros, quando os há, e a seguir, os demais instrumentistas, outros dançadores e as crianças. Estas surgem, às vezes, com os nomes de “marujos” e “conguinhos”. A coreografia do desfile consiste em marcha e manobras com jôgo de espada, ao som de cantigas. Não existe, entretanto, homogeneidade na coreografia, e o “Rei” não dança e nem canta. Nas Congadas de embaixadas ou “fundamento”, como ouvimos declarar os participantes do grupo de Itapira, estas consistem em partes faladas intercaladas de partes cantadas, corais. E para representá-las, ficam de um lado o “Rei” e do outro o seu adversário, que pode ser o “General” e mais comumente o “Embaixador”, agrupando-se ao redor de um e outro os demais componentes da Congada.

Música — A Congada possui música vocal e instrumental. A vocal, quase sempre ensaiada com antecedência, compreende, em Atibaia, a “harmonia” e o “repartimento”. A “harmonia” é o canto entoado em terças por dois violeiros; “repartimento” é a repetição da “harmonia” por todo o grupo, inclusive pelas crianças, que cantam bem por cima. Já registramos a música vocal sob a designação de “cantiga”, “toada”, “moda”. E esta, com raras exceções, apresenta caráter clássico-tonal, além de um sentido religioso e bucólico.

Instrumentos musicais — Anotamos nas Congadas paulistas os seguintes instrumentos: violas, geralmente, de dez cordas; cavaquinhos, rabecas, caixas e bumbos, reco-recos, chocalhos, pandeiros ou adufes, puítas ou cuicas, triângulos, sanfona, marimbas e atabaques ou tambaques (São Francisco (São Sebastião), Caraguatatuba e Ilhabela), apitos, espadas e bastões, que funcionam como idiofones de entrechoques. Nas Congadas que são principalmente embaixadas, tais como os do litoral norte paulista mencionadas, de Itapetininga e Itapira, predomina a percussão.

Época — A época depende da festa. Já assistimos Congadas nos meses de janeiro (festa de São Sebastião — Piracaia), maio (festa de São Benedito — Aparecida), junho (festa de São João — Joanópolis), julho (festa de São Benedito — Caraguatatuba), agosto (festa de Nossa Senhora — Serra Negra), setembro (festa de Nossa Senhora do Belém — Itatiba), outubro (festa de Nossa Senhora do Rosário — Serra Negra), dezembro (festa do Divino — Atibaia). Seus santos padroeiros são Nossa Senhora do Rosário e São Benedito.

Locais — Direta ou indiretamente, nos certificamos de que a Congada já foi ou é observada nas seguintes cidades: Aparecida do Norte, Atibaia, Campinas (Arraial dos Sousas), Cajuru, Caraguatatuba, Franca, Iguape, Itapetininga, Itapira, Itatiba, Jarinú, Jaú, Joanópolis, Lindóia, Lorena, Mogiguçu, Monte Alegre, Nazaré Paulista, Pedreira, Perdões, Redenção da Serra, Salto Grande, Santa Isabel, Santana de Parnaíba, Santo Antonio da Alegria, São Sebastião, São Roque, Serra Negra, Socorro e Sorocaba.

EMBAIXADA DA CONGADA DE IGUAPE

Segundo o informante Florêncio Alves de Assis de cerca de oitenta anos, a Congada ou Congos de Iguaape, durante longo tempo, desde 1901, era assim representada:

A frente da igreja de S. Benedito, o Rei, sentado no trono e ladeado pelo Secretário e Guardas, falava:

Hoje é o dia solene,
Ilustres vassallos e Congo Real,
A quem devemos mostrar afeto
De mim cardeal (cordial).
Pela grandês do meu trono,
Ilustre trono de Congos,
Temos São Benedito,
Do nosso amparo e abono,
Assim venham todos os moradores,
De bosques, brenhas e serras,
Para assistir os festejos,
Da nossa querida terra,
Assim venham todos moradores,
Cheios de amor e respeito,
Para com bando continuo
Dá gosto a êste meu peito.

o Secretário respondia:

Enquanto este nos braço
As arma puder suster,
Hei do meu Rei ajudar,
Até a vida perder.
Quem vive sempre ao lado,
Como vosso Secretário,
Já uma vez pede
Recompensa e salário,
Já mim é conhecido

Escute o que vou dizer,
Rei do meu Rei ajudar
Até a vida perder.

E o Rei agradecia:

Assim sempre esperei de vós,
Vassalo querido,
Assim como dessa sorte ocupai,
O meu sentido,
Assim sempre esperei de vós,
Vassalo querido,
Assim dessa sorte ocupai
O meu sentido,
Cantam os anjos do céu,
Com uma santa paciência,
Que hoje é o dia que se move
E que se leva à sua glória,
O Santo São Benedito,
Santo de eterna memória.

A seguir, cada um dos vassallos aproximava-se para saudar o
Rei:

Declarava Subom:

Tenho por grande honra
De ser um filho vosso,
Tenho por grande razão,
Estimar quanto posso,
Fazei de mim um tesouro
Em que de brilho condenou,
A tua grande virtude
Satisfaz o meu agrado.

E Ganaiáme:

Meu agrado Ganaiáme,
Grande Rei e meu senhor,
Faço com todo gosto
Este sobejo valor,
Quando hoje foi a causa
Daquela grande função,
De isto tão querido,
Querido do coração.

E Bornizame:

Para agradar a majestade,
Quando acusa-me o senhor,
E para ter este consólo,
De um reino tão afamado,
E nunca ficou vencido,
De tódas nações
Afamado e engrandecido.

Se houvesse mais vassallos, estes eram conhecidos por Canato.
Nanquim. E após a fala de cada um deles, todos reunidos em duas
filas paralelas dançavam, ao som desses versos:

J. 116

Lou - vo - mos de co - ra - ção -
O nos - so tão gran - de san - to
Lá no céu ou - vi - do che - gue -
O nos - so sin - ce - ro can - to

Louvemos de coração,
O nosso tão grande santo,
Lá no céu ouvido chegue
O nosso sincero canto.

J. 116

O - ra ' São Be - ne - di - to é' nos - so pa - trão, de -
se - te cen - ta - vo de bir - ra lhe dão O - ra' dão

Ora, S. Benedito
É nosso patrão,
De sete centavo
De birra lhe dão.

Cessada a dança e a cantoria, entrava o Embaixador:

O Embaixador pede entrada
As suas embaixadas vem dar,
Vem lá, dos centros dos bosques,
A seu Rei representar,
Trás gente todo luzido e aseado
E que também sabe dançar.
Assim como na batalha,
As armas sabe manejar,
Assim também
Saberá desferrar,
As três vèzes que eu brado,
Tu deverás me escutar.

Depois de ouvir o recado, diz o Rei:

Grande Turis,
Depressa vai ao Príncipe,
Dizer que morre
Estes temerários,
E que não haja compaixão
De acabar essa nossa gente,
Senão o nosso grande Rei
Não se mostra insolente.

Responde o Secretário:

Correndo vou avisar,
Neste braço descansai,
Grande Rei e meu senhor,
Que os vassallos mostraram
Quanto pode o seu valor,
Rei, Pai, Senhor.

E corre para dar o recado, encontrando o Embaixador e sua comitiva a cantar a solfa inicial.

A sua virtudes são tanta
Que Deus lhe deu o valor,
Deus lhe deu o reino do céu
Intento do seu valor.
Na côrte de todos os festejos
Na glória de Benedito,
Abraçou tanta virtudes
Com o seu louvor infinito.

Aí, o Príncipe, ofendido pela liberdade que tomou o Embaixador, chama o Secretário:

Grande Turis,
Depressa vai ao nosso Rei dizer,
Que o nosso reino está em perigo,
E é preciso defender,
Pois o Embaixador de Metirco,
Faltando com todo respeito,
Parece que quer fazer
Do nosso reino sujeito.

O Secretário:

Sim, meu Príncipe,
Correndo vou avisar
O nosso Rei
Em que perigo está.

E ao partir, correndo, fala:

Foi Mombuca,
Eu avulo.

Na presença do Rei, diz:

Meu Rei e meu senhor,
Aganaiame Príncipe,
Por mim manda vos dizer,
Que o reino está em perigo
E que é preciso defender.
O Embaixador de Metirco,
Faltando com todo respeito,
Parece que quer fazer
Do nosso reino sujeito.

O Rei responde, indignado e de pé:

Valha meus Abias Pongo!
Corre, corre Secretário,
Vai ao Príncipe dizer,
Que morrem êsses temerários,
E que não haja compaixão
De acabar com essa gente,
Senão o nosso grande Rei
Não se mostra tão insolente.

O Secretário, perto do Rei:

Neste braço descansai,
Grande Rei e meu senhor,

Que os vassalos mostrarão
Quanto pode o seu valor.
O Rei, falando ao Secretário:

Foi Mombuca!

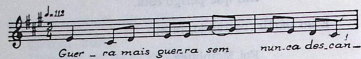
Secretário:

Já me puento!

E indo de encontro ao Príncipe, declara:

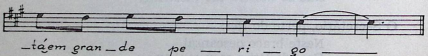
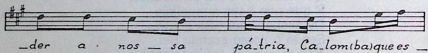
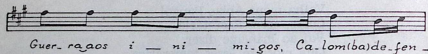
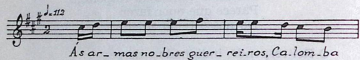
A minha Rei mando dizê,
Que põe sua gente em arma.

Nesse momento, os soldados do Rei, em fileiras, avançam e cantam:



Guerra mais guerra,
Sem nunca descansar,
Os nossos inimigos
Corramos a matar!

E logo a seguir:



Às armas, nobres guerreiros,
Calomba,
Guerra aos inimigos,
Calomba,
Defender a nossa pátria,
Calomba,
Que está em grande perigo.

Amedrontado, o Embaixador aproxima-se do Príncipe e diz:

Suspende Príncipe a guerra,
Não faça sangue correr,
Que eu sou do reino de Metircula,
Do meu Rei e meu senhor,
Venho a dar-lhe a grande prova
Da amizade e do amor.

Supreso, o Príncipe ordena ao Secretário:

Vai ao Rei senhor avisar
Que esta gente que aí vem,
Não nos vem fazer mal,
O Embaixador de Metircula,
Que traz uma tropa
De gente municada,
Vem tomar parte
Nos festejos deste dia.

Depois, o Príncipe, acompanhado do Embaixador, chega à frente do Rei e esclarece:

Rei e meu senhor,
Aqui tens o Embaixador,
Vem dar prova
De amizade e do amor.

O Rei:

Senta-te Embaixador,
Qual nova é
Que te trás da tua terra
A esta tão afastada.

Embaixador:

A mais brilhante função
De um santo mais sublimado,
Que a minha Rainha soube

Que aqui hoje era festejado,
Madô-me em que eu viesse,
Com tôda aquela minha gente
A vossa real presença.
Assim, respeitosamente,
Escolheu de seu vassalo
A mais nobre flôr,
Para vim testemunhar,
Seu respeito e seu amor.
Ela pôs em grande gôsto
Para ter uma pequena parte
De vós vim beijar-lhe a mão
Nesta brilhante função.

Rei:

Ó meu querido Embaixador,
Tal era a minha alegria
Que outra melhor não queria,
Se algum dia êste meu santo
Fôr de necessidade,
Podeis porém contar,
Com fé e sincera amizade.
Olá, Secretário, corre,
Vai aquela gente trazer,
Que eu quero ver ao meu lado
Com maior gôsto e prazer.

O Secretário, aproximando-se do Cacique:

Gentil vassalos e Cacique,
A minha Rei manda dizer,
Que lhe tem grande gôsto
De perto dele vós ver.

Cacique, dirigindo-se aos Conguinhos:

Partamos minha gente,
O Rei Ganaiame só dá mostra,
Que os pretos da Ginga
Fazem gôsto em folga.

Conguinhos:

Sim, meu querido Cacique,
Êsse Rei queremos ver,
Que para o dia dessa festa,
Queremos se oferecer.

O Cacique e os Conguinhos aproximam-se do Rei e cantam:

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves of music. The lyrics are written below the notes. The first staff begins with a tempo marking of 'Allegretto' and a dynamic marking of 'mf'. The lyrics are: 'Va - mos mi - nha gen - te, va - mos - com a - môr de co - ra - ção Va - mos vêr, Rei nos - scan - ga - no pa - ra lhe bei - jar a mão'.

Vamos, minha gente, vamos,
Com amor de coração,
Vamos ver Rei, nosso angano,
Para lhe beijar a mão.

Cacique:

Nosso Rei já a todos
De sua dero perdão.

Conguinhos:

Nosso Rei já a todos
De sua dero perdão.

E a seguir, ajoelhando-se à frente do Rei:

Aqui está, senhor, o todo
O Cacique respeitoso,
Que mostra a sua real presença,
Enquanto se acha gostoso.

Cacique:

Eu venho do Reino distante,
Para o festejo deste dia,
Com a fé e grande tua.
Dai-me licença, senhor,
Para louvar Benedito
Eu e meus companheiros.

Rei:

Ó meu querido Cacique,
Agradeço esta oferta
Da minha gratidão.

1.º Conguinho:

Eu me chamo Ancico,
Lá da parte da Guiné,
Que venho celebrar este dia.
Celebrar com tôda fé.

2.º Conguinho:

Eu me chamo Lambasco,
Dos meus companheiros que vinham
Assistir esta festa
Dêste santo verdadeiro.

Prossegue a apresentação dos Conguinhos até o último. Terminada esta, os Conguinhos se ajoelham e o Rei toma a palavra:

Façam dança
E façam folguedos bonitos,
Para que eu mudelo regalo,
Regalo, regalito,
Eu avulo.

Cacique:

Sim, senhor,
Meu Ganaiame.

O Cacique e os Conguinhos dançam e cantam:

J. 112
Ce - le - bre - mos meus ir - mãos
de nos - so Rei a gran - de (sa)
so - rá pra e - le - a - ma - do
O - ra cá ma - ior fi - el fi - me - za

Celebremos meus irmãos,
De nosso Rei e grandeza,
Será prá êle amado,
Ora cá maior fiel firmeza.

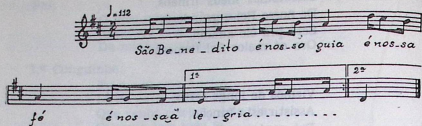
Vimos de longe terra,
Assistir esta função,
Prá cantar neste dia
Com maior satisfação.

J. 112
São Be - ne - dito é nos - so guia é nos - sa
fé é nos - sa ale - gria

S. Benedetto
É nossa guia,
É nossa alegria.

J. 112
Ra - i - nha mi - nha se - nho (ra)
Lo - go mais foi vi - a - jar P'ra vi - môs
nos - so di - a Es - te san - to fes - te - jar.

Rainha, minha senhora,
Logo mais foi viajar,
Prá vimos neste dia
Este Santo festejar.



S. Benedito
É nossa guia,
É nossa fé,
É nossa alegria.

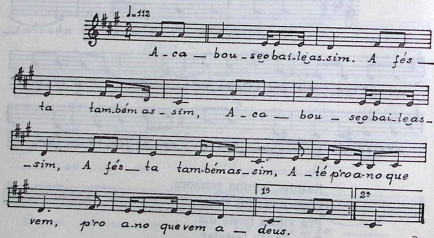
Terminada a dança, fala o Embaixador:

Soberano senhor,
É tempo e eu quero seguir,
Quero que me dê licença,
Que eu quero me despedir.

Rei:

Vai-te, honrado Embaixador,
Por essa gruta à Grécia,
Agradeço os louvores
Que me destes nesta festa.

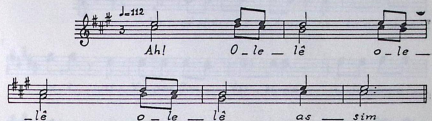
Todos cantam:



Acabou-se o baile assim
A festa também assim,
Até pró ano que vem,
Pró ano que vem adeus.

Adeus, senhoras, adeus,
Aos senhores também adeus,
Até pró ano que vem,
Pró ano que vem adeus.

Adeus, meninas adeus,
Aos meninos também adeus,
Até pró ano que vem
Pró ano que vem adeus.



Ah! Olelê, olelê, olelê,
Assim.

Encerra-se dessa maneira a "embaixada" e os participantes voltam a desfilar pelas ruas, como também o fazem antes de realizá-la.

Esclarecimentos do informante:

O instrumental acompanhante é constituído de duas rabecas, duas violas, uma caixa, um bumbo e uma sanfona.

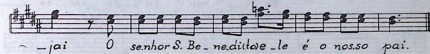
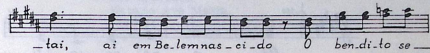
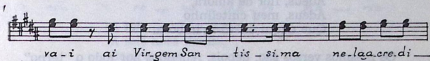
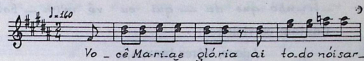
Os personagens são: Rei, Príncipe, Embaixador, Secretário, Vassallos (Subon, Ganaiame, Bornizame, Canato, Nanquim), Guardas do Rei, Cacique, Conguinhos (Ancico, Lambasco e outros, todos meninos).

«Eu avulo» quer dizer «vou depressa»; «Abias Pongo» é nome de deus africano.

E nada mais.

MODAS DO TERNO DOS PIRIQUITO (VERDE)

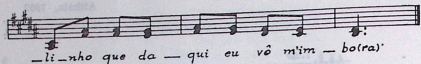
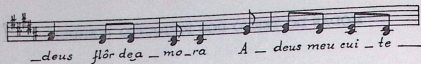
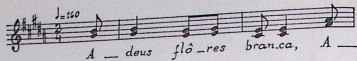
Atibala, 1952



Estes versos apenas os violeiros cantaram, acompanhados de algumas crianças:

Você Maria e glória,
Ai todo nós sarvai,
Ai, Virgem Santíssima
Nela acredita,

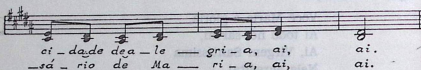
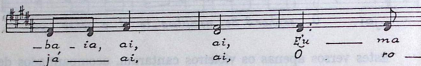
Ai, em Belém nascido,
O bendito sejai,
O senhor S. Benedito
Ele é o nosso pai.



Cantam os violeiros:

Adeus, flôres branca,
Adeus, flor de amora,
Adeus, meu cuitelinho
Que daqui eu vô m'imbôra.

Os mesmos versos são, depois, repetidos por todo o "terno".

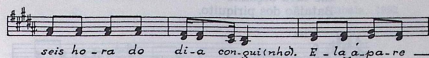
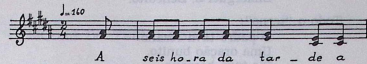


Cantam os violeiros:

Oi, a nossa Atibaia,
Ai, ai,
É uma cidade de alegria,
Ai, ai.

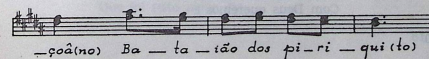
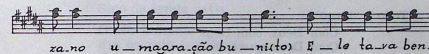
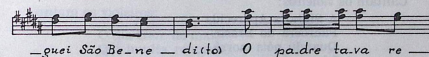
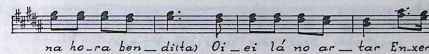
Todo o "terno":

Vamu festejá,
Ai, ai,
O rosário de Maria,
Ai, ai.



A seis hora da tarde,
A seis hora do dia,
Conguinho,
Ela apareceu
Rezano Ave Maria.

O "terno" repete os mesmos versos.



Cantam os violeiros:

Eu fui lá na matriz,
Fui na hora bendita,
Oiei lá no artar
Enxerguei S. Benedito.

Todo o "terno":

O padre tava rezano
Uma oração bunito,
Ele tava beçoano
Bataião dos piriquito.

Musical score for "A Sinhora Aparecida". The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked "L. 160". The lyrics are: "A Si-nho-ra A-pa-re-ci-da Pa-dro - é-ra do Bra-sir, quan-du-nóis mor-ré Lá no céu que-re-mos i-com Deus, com Deus, com Deus que-re-mos i-com Deus, com Deus, com Deus que-re-mos i".

Cantam os violeiros:

A Sinhórá Aparecida
Padroêra do Brasir,
Quando nós morré
Lá no céu queremos i.

Todo o "terno":

Com Deus, com Deus,
Com Deus queremos i.
Com Deus com Deus,
Com Deus queremos i.

MODAS DO TERNO CÔR DE ROSA

Atibala, 1952

Musical score for "O dia treze de maio". The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked "L. 160". The lyrics are: "O di-a tre-ze de maio que bu-ni-ta ro-ma-ria Meu co-ra-ção ba-lan-fava Si-no-da I-gre-ja ba-ti-a O céu i-lu-mi-nô E-ra os an-jo que des-cia Que bu-ni-ta pro-cis-são que foi fei-to nes-se di-a".

Cantam os violeiros:

O dia treze de maio,
Qui bunita romaria,
Meu coração balançava
Sino da igreja batia,
O céu iluminô,
Era os anjo que descia,
Que bunita procissão
Que foi feito nesse dia.

O "terno" repete os mesmos versos.

Allegretto

A lu - a nas - ceu pá de
Oi vi - va meu São Be - ne -
noi - te não foi pá de di - a, De - pois que a ma -
di - ta é nos - so gui - a. le é nos - so

A lu - a nas - ceu pá de
Oi vi - va meu São Be - ne -
nhe. (ce) mestre
noi - te não foi pá de di - a De - pois que a ma -
di - ta é nos - so gui - a. le é nos - so mes. (tre)

A lua nasceu pá de noite,
Não foi pá de dia,
Depois que amanhece,
A lua nasceu pá de noite,
Não foi pá de dia,
Depois que amanhece.

O "terno" responde:

Oi viva meu S. Benedito,
Ele é nosso guia,
Ele é nosso mestre,
Oi viva meu S. Benedito,
Ele é nosso guia,
Ele é nosso mestre.

FÓRMULAS RÍTMICAS DAS CAIXAS

O acompanhamento das mencionadas "modas" era feito com vários instrumentos. Mas, o que predominava era o toque dos grandes tambores, chamados caixas, e às vezes, o ponteador e o rasqueado das violas. Este toque compreendia estas duas fórmulas rítmicas:

2

2

CANTIGAS DO TERNO DOS MARINHEIRO

Piracala, 1950

Allegretto

Si - nho - ra da A - pa - re - ci - da Rai - nha

do Bra - sir in - tê - ro) Por e - la sê po - de -

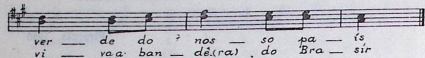
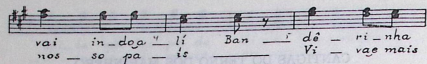
ro - saque vai i - no na ban - dê. (ra)

Cantam os violeiros:

Sinhóra Aparecida
Rainha do Brasil intêro,
Por ela sê poderosa
Que vai ino na bandêra.

Responde o "terno":

Por ela sê poderosa
Que vai ino na bandêra,
Carregada e acompanhada
Dos seus congo marinhêro.

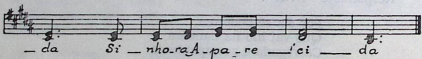
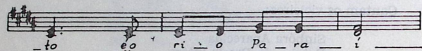
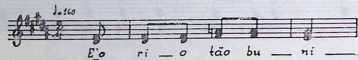


Cantam os violeiros:

Que bandêra é aquela
Que vai indo ali,
Bandêrinha verde
Do nosso país.

Reparte o "terno":

Bandêrinha verde
Do nosso país,
Viva e mais viva
A bandêra do Brasir.



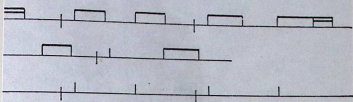
n os violeiros:

É o rio tão bunito
É o rio Paraíba.

ade o "terno":

Adonde foi achada
Sinhôra Aparecida.

FÓRMULAS RÍTMICAS DAS CAIXAS



J-160

Que ban-dê-ra é-a-que-la que
Ban-dê-ri-nha ver-de-do

vai in-do-a-lí Ban-dê-ri-nha
nos so-pa-ís Vi-vo mais

ver-de-do nos so-pa-ís
vi-vo ban-dê-ra do Bra-sil

Cantam os violeiros:

Que bandêra é aquela
Que vai indo ali,
Bandêrinha verde
Do nosso país.

Reparte o "terno":

Bandêrinha verde
Do nosso país,
Viva e mais viva
A bandêra do Brasil.

J-150

E-o ri-o tão bu-ni-

-to e-o ri-o Pa-ra-i-

ba a-don-de foi a-cha-

-da Si-nho-ra A-pa-re-ci-da

Cantam os violeiros:

É o rio tão bunito
É o rio Paraíba.

Responde o "terno":

Adonde foi achada
Sinhóra Aparecida.

FÓRMULAS RÍTMICAS DAS CAIXAS



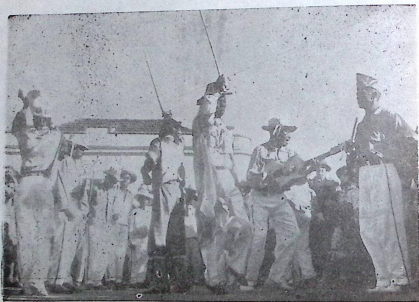
Embaixador da Congada de Itapira. SP., 1961.



Rainha Ginga da Congada de Itapira. SP., 1961.



Congada desfila pelas ruas de Atibaia. SP., 1952.



Cêna da embaixada da Congada do Itapira. SP., 1961.



Ferrabraz da Congada de Itapetininga. SP., 1960.

Foto de Ferrabraz da Congada de Itapetininga. SP., 1960.



Pares de França da Congada de Itapetininga. SP., 1960.



Um "terno" de Congada (Atibaia), Festival de Folclore.
S. Paulo, agosto de 1954.



Coreografia do Terno Côr de Rosa (Atibaia). Junho de 1961.



O pequeno Terno dos «Marinhêiros». Piracaia, 1950

segredo. O pequeno Terno dos «Marinhêiros» é uma investigação
 e pesquisa sobre o povo brasileiro, os seus costumes, tradições,
 e aquilo no Vale do Paraíba. Os termos «Terno» e «Marinhêiros»
 «Marinhêiros» são verdadeiros «Marinhêiros». Contar não é uma separação.
 Que sabem fazer o resto de uma pessoa, mostrando sua
 vida só de verdade. Com a vida aliada a seu chamado, quando
 tem «marinheiros» no nome do «Marinhêiros» (2).

Sua importância mágica e subconscientemente mais religiosa, na
 forma de um catolicismo popular. Evidência, sua dança com o
 nome de «Terno» e «Marinhêiros» de Piracaia (3). Soa assim:
 Ver a Companhia de São Tomaz de Aquino, disse que os marinhêiros

MOÇAMBIQUE

A história do Moçambique está intimamente ligada à da Congada, Congado ou Congos, e é possível se imaginar que ele, primitivamente grupo africano, organizado sob o nome de uma nação, talvez Moçambique mesmo, para acompanhar procissões, como era costume, tenha recebido a estrutura de folguedo nas festas do Rei do Congo. Anos atrás, sabemos que aparecia, especialmente, na época das Congadas. Afonso A. de Freitas (1) refere-se às Congadas e Moçambiques, além de Batuques e Sambatás, que se realizavam em São Paulo, no século passado, pelas ruas, de ordinário no largo de São Bento ou junto às igrejas de São Benedito e do Rosário. Informa Dante de Laytano, que no Rio Grande do Sul os Moçambiques e os Quicumbis constituíram, já nos tempos coloniais, a Congada de Osório. Em São Tomás de Aquino e Itaúna, Estado de Minas Gerais, Congos e Moçambiques se uniam para formar o Reinado. E na cidade de Muzambinho, também de Minas Gerais, os moçambiqueiros eram acompanhamento das Congadas, em fins do último século e princípio deste.

De acordo com a nossa documentação, esse folguedo sempre se caracterizou pelas suas atividades mágicas e não apenas de simples grupo de dançadores como muitos o julgaram. Um informante de São Tomás de Aquino nos contou que o Moçambique era tido como o agrupamento dos feiticeiros, dos homens que conheciam os segredos da magia negra, e por isso, respeitados pelos Congos.

A propósito escreve Ruth Guimarães, que andou investigando o assunto no Vale do Paraíba: "Os pretos velhos, dançadores de Moçambique, são temíveis e temidos. Contam deles casos espantosos. Que sabem rezar o rastro de uma pessoa, chamando-lhes atrazo sobre a cabeça. Que a morte atende a seu chamado, quando tiram "ponto" na roda do Moçambique" (2).

Sua importância mágica e, posteriormente mais religiosa, na forma de um catolicismo popular, folclórico, não decaiu com o passar do tempo. Uma aluna de Mario de Andrade (3), ao descrever a Congada de São Tomás de Aquino, disse que os moçambiqueiros

ros tinham regalia de entrar na Igreja e cantar no próprio recinto, acompanhando o Rei do Congo e a Rainha. O mesmo se observava até há pouco na cidade paulista de Santo Antônio da Alegria. Só aos moçambiqueiros era permitido a entrada na Igreja, porque, segundo explicaram seus integrantes, eles se apresentavam de maneira mais singela, quando junto aos congadeiros foram buscar Nossa Senhora. "Os congadeiros estavam muito lorde e Nossa Senhora não quis vir com eles e sim com os moçambiqueiros".

Em Osório, Rio Grande do Sul, Enio de Freitas e Castro anotou estes versos, que constam a religiosidade católica popular do grupo: "Moçambique não bebe cachaça; Bebe vinho que é sangue de Querêsô (Cristo)". Também, os grupos paulistas mais puros, no sentido de se acharem mais conforme à tradição, nada bebem e costumam entoar "pontos" e "linhas", que são denominações dos cânticos religiosos afro-brasileiros. Outrossim, auxiliam a gente do povo a cumprir promessas e lançam eflúvios benéficos nas crianças, que lhes são entregues pelos próprios pais, para que dançam com eles. Recordamos, ainda, que em 1957, uma senhora, com uma corrente no pescoço, acompanhou os moçambiqueiros de Santo Antonio da Alegria, para cumprir promessa, resultante de uma cura de dór nas costas. O atual catolicismo popular do folguedo se processa através de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, santos cujas estampas ou desenhos aparecem mais comumente nas suas bandeiras ou estandartes. Nestas, entretanto, surgem, às vezes, outros santos.

Num passado próximo, de trinta a cinqüenta anos, o Moçambique se apresentava, na maioria das exibições de rua, de camisolões ou saias brancas e mesmo de cores vivas, ramadas, com touca vermelha, turbante, lenços ou pedaços de pano qualquer, na cabeça. Tal como o grupo de Ibirací, Minas Gerais, que apreciamos no Festival Folclórico da Franca, em julho de 1960, dirigido pelo "capitão" Alípio Inácio de Oliveira, com saias compridas e turbantes. Esta indumentária, muito diferente da atualmente usada pelos moçambiqueiros do Vale do Paraíba, principal área do folguedo, no Estado de São Paulo, foi a dos grupos de Arari, Itaúna, Monte Santo, São Tomás de Aquino, no Estado de Minas; de Urutai, Goiás, na referência do informante mineiro de José A. Teixeira, divulgada no "Folklore Goiano"; da cidade da Franca e Santo Antonio da Alegria, em São Paulo. E como os de hoje, seus integrantes tinham nos tornozelos ou abaixo dos joelhos, pulseiras de latinhas, guizos, balinhos cheios de sementes, chamados em São Tomás de Aquino, "gungas", e em Osório, "maçaquia". Lembre-se que no Moçambique de Ibirací, que no momento é o que mais se assemelha aos antigos grupos que usavam saias, camisolões, encontra-se o "pernengome", espécie de chocalho, na forma de uma lata achatada, já anotado em vários pontos do Vale

do Paraíba. Mario de Andrade (4) observou-o, também, com o nome de "pernanguma" ou "prananguma", em um Moçambique de Santa Isabel, São Paulo, em 1933.

Ontem como agora, a coreografia do Moçambique, em Minas Gerais e São Paulo, era movimentadíssima. Referindo-se ao agrupamento de Itaúna, escreve João Dornas Filho (5): "Pulam, agacham-se, rebolam, sacodem-se em trismos endemoniados e cantam quase sempre em dialeto". Com o seu camisolão e gorro branco, pulseiras de latinhas nas pernas, em forma de guizos, a abaixar, saltar, fazer momicas e trejeitos, ninguém ultrapassava, na Franca, de fins do século XIX, o Cipriano, negro de cem anos, conta-nos um informante, acrescentando que os moçambiqueiros daquela cidade entoavam coisas incompreensíveis. Observando, em 1933, o Moçambique de Santa Isabel, Mario de Andrade o considerou "mais desenvolvido e mais rico que as danças dramáticas nordestinas", como coreografia.

Portanto, há vários pontos de contacto entre o Moçambique de tempos atrás e os de hoje, do Vale do Paraíba e outros lugares do Estado: litoral norte e Piraju, que são os que conhecemos. Apenas eles se diferenciam por haver se transformado em dança de bastões e perdido as saias compridas, modificadas, já em 1933, segundo documentário de Mario de Andrade, na forma de blusões que iam até os joelhos, ou como simples aventais que foram observados, ainda em 1957, no grupo de Santo Antonio da Alegria.

O Moçambique, na expressão mais conhecida, de grande difusão pelo Vale do Paraíba, em São Paulo, pode se relacionar a "morrís dance" dos ingleses, paulitos ou pauliteiros de Portugal; às danças dos paus de Ávila, na Espanha, e de outras partes do mundo: Micronésia, Malásia, Pamir, Togo. Também, como dança de bastões, que marcam o ritmo e demonstram a habilidade dos seus participantes, a qual procede, segundo Curt Sachs (6), de um tipo anterior em que só uma pessoa manejava dois paus, e por isso é um erro considerá-lo jogo de guerra, assemelha-se, de certo modo, ao Maneiro ou Mineiro Pau cearense, Vilão do litoral de Santa Catarina, Maculelé de Santo Amaro, na Bahia, e aos torneios de entrechoques de cacetes por dois grupos, outrora usuais entre os negros da zona rural paulista, informa-nos o batuqueiro Paulo Rafael. Esta última semelhança e mais o seu aspecto mágico e religioso, de um catolicismo popular, talvez na forma de sincretismo com cultos africanos, ainda hoje comprovado, nos levam, entretanto, a aproximá-lo, outrossim de tradições de África ou melhor dizendo, afro-brasileiras, reveladas inclusive na sua história de folguedo.

- (1) AFONSO A. DE FREITAS — «Tradições e Reminiscências Paulistas 2.ª edição, ilustrada. Livraria Martins Editora, São Paulo.
- (2) RUTH GUIMARAES — «Tradições Populares do Vale do Paraíba.» A Gazeta. São Paulo, 9-2-1955.
- (3) «Congadas de S. Tomás de Aquino. «Folclore Nacional.» Centro de Pesquisas Folclóricas «Mario de Andrade». Separata da Revista do Arquivo Municipal. N.º CXVII. São Paulo, 1948.
- (4) MARIO DE ANDRADE — «Danças Dramáticas do Brasil.» 3.º Tomo. Livraria Martins Editora. São Paulo.
- (5) JOÃO DORNAS FILHO — «A Influência Social do Negro Brasileiro.» Coleção Caderno Azul. Editora Guaiira Limitada. Curitiba, 1943.
- (6) CURT SACHS — «Historia Universal de la Danza. «Ediciones Centurión. Buenos Aires.

MOÇAMBIQUE NO ESTADO DE SÃO PAULO

O Moçambique, como atualmente existe em nosso Estado, é um folguedo popular, cujo elemento dramático aparece no desfile de rua, na indumentária colorida, na existência de certos personagens, «rei», «rainha», «general», «capitão», e alguns figurados da sua coreografia, a exemplo de «ondas do mar». Há grupos desse folguedo que se confundem com a Congada, na denominação dos seus integrantes e até mesmo na apresentação de «embai-xadas», quando não no próprio nome.

Origem — Segundo informações obtidas em Redenção da Serra por Alfredo João Rabaçal e Yves Rudner Schmidt, a dança é originária de um brinquedo de São Benedito, que costumava «jogar pausinhos com as crianças». Outra anotação dos referidos pesquisadores do mesmo lugar nos informa que ela procede de São Benedito, seu grande apreciador. Através de Apolinário de Godói, «rei» de Moçambique do bairro de São Roque, em Aparecida, Maria de Lourdes Borges Ribeiro (1) recolheu a seguinte estória da origem do folguedo: «Uma vez, uma porção de cuzaruizada começou a presseguir Nosso Sinhô. Ele corria na frente e os cuzaruim atrás. Atravessou uma ponte e zeles atrás também.

Então, Nosso Sinhô viu o Benedito, que naquele tempo era gente como nós, e disse prê: «Benedito, eu vô corrê pur aqui. Se os cuzaruim perguntá pro cê não diga prá onde eu fui». Nosso Sinhô levô diantêra e seguiu. Quando os cuzaruim viero e perguntaro, Benedito respondeu: «Ele prá mim deu uma vorta e vai passá aqui em baxo da ponte. É mió ocês esperarem Ele aí». Assim que Benedito viu que todos zeles estava lá, começou a dança cos companhêro. E tanto dançaro Moçambique, tanto batero cos bastão, que a ponte afundeó em cima de zeles e mató tudo. Então, Nosso Sinhô vortô, feiz o Benedito virá santo e disse: «Benedito, ocê sarvô o fio de Deus com sua dança. Purisso, ocê há de conseguí ela enquanto o mundo fô mundo». E aí ficô o Moçambique. Purisso é que o Moçambique é dança bençoada por Deus».

De Brasileiro Pereira de Moura, a equipe da Comissão Paulista de Folclore recolheu no litoral norte, município de Caraguatubá, outra estória: «Um hôme tava numa festa e tinha quatro pessoa na porta prá matá êle. Ele era devoto de São Benedito e o santo disse: Vamo inventá uma dança, assim o hôme pode saí e í embora. O santo inventô e o hôme saiu junto e os quatro hôme não mataro êle. O hôme saiu no meio dos moçambiqueôro». São Benedito inventou a dança dentro da casa, onde se realizava a festa e os dançadores saíram formados em duas fileiras, uma do mestre e outra do contramestre. O homem que queriam matar foi andando no meio delas».

Um participante do grupo de Salesópolis, contou a Américo Pellegrini Filho esta outra: «Quando Jesus nasceu, os soldados romanos não deixavam que qualquer pessoa, especialmente sózinha, o visitasse. Então, São Benedito e Nossa Senhora do Rosário organizaram uma «companhia», com os participantes todos vestidos de branco, enfeitados de fitas, que foi repicando os bastões até onde estava o menino. Assim, nasceu o Moçambique».

Nome — Seus integrantes chamam o folguedo de Companhia de São Benedito, Companhia de Nossa Senhora do Rosário, Terno de Moçambique, Banda de Moçambique, Moçambique e também Congada.

Organização — Como escreve Maria de Lourdes Borges Ribeiro, o Moçambique é uma tradição de família. Comumente, a maioria do grupo é constituída de elementos de uma mesma família. As vêzes, nasce de uma promessa, como pudemos observar em Pirajú, segundo informação de nossa ex-aluna Maria Abujabra. A principal autoridade é o «mestre». Ele dirige a música, a dança e zela pela moral do «terno». Também lhe cabe escolher os demais personagens, que podem ser: «rei», «rainha» ou «princesa», «general», «capitão», «contramestre», «meirinho», «capitão de linha», «capitão de tiro e vida ou pontal». No Moçambique de São Roque, na Aparecida, conforme a já mencionada pesquisadora, quando algum

dançador deseja entrar na “companhia”, faz um compromisso. No compromisso, diz o “mestre”: “Primeiro, Deus. Depois, São Benedito, depois, a Virge Maria, depois, eu. Se fô prá fartá nos ensaio e prá andá envergonhando seu “mestre” aí fora, bebendo ou sendo vagabundo, então não pode ficar. Se fô prá prestá obediência que fique com a bênção de Deus, de São Benedito e da Virge Maria”. E prossegue a pesquisadora: “O moçambiqueiro tem por obrigação cuidar de sua roupa, de suas fitas e dos seus guizos. Comparecer aos ensaios e festas e prestar obediência total ao “mestre”. Os cargos de “capitão” e de “general” são providos por escolha do “mestre”. Quando ambos comparecem, o “general” se submete às ordens do “capitão”. O “rei” e a “rainha”, como nos disse um “mestre”, são *ciência* só, não cantam e nem dançam. A *ciência* consiste em carregar a bandeira no início da dança, guardá-la após o beijamento, junto ao altar, assistir o Mocambique e, no final, retirar a bandeira, apresentá-la para o canto de despedida e levá-la novamente ao altar, de onde só é retirada após o último beijamento dos dançadores e devotos”. A “companhia” investigada pela equipe da Comissão Paulista de Folclore, no bairro da rua Nova, em Ubatuba, em dezembro de 1959, compreendia “rei”, “rainha”, “general”, “capitão de linha”, “dançadores de meio”, “mestre” e “contra-mestre”. O “capitão de linha”, esclareceu o “mestre” Modesto Matias de Oliveira “é o conselheiro; às veis, uma pessoa farta e êle vai lá e aconsêia porque não veio, porque fartô...” O “general” é reserva, é “pá não deixá a turma fazê bagunça”, impedir que os assistentes atrapalhem a dança. É também “seguradó de bandêra”, como a “rainha”.

Indumentária — No geral, usam calça e camisa branca, com fitas de mais ou menos 7 cms de largura, cruzadas no peito e nas costas e, às vêzes, faixa na cintura. As côres das fitas não são as mesmas para todas as “companhias”. Há, entretanto, preferência para o azul e encarnado. Na cabeça, os moçambiqueiros levam gorriños, casquetes ou bibis brancos, enfeitados com as mesmas fitas. O “rei”, como o dos Congos, usa capa de côr e corôa; a “rainha”, vestido branco, véu na cabeça e corôa. O “capitão” pode comandar os dançadores com a espada na mão, influência da Congada. Na indumentária, incluímos um ou dois estandartes, denominados bandeiras de São Benedito, Nossa Senhora do Rosário ou outro santo. Comumente, pelo menos nos grupos de maior tradição, êles dançam descalços; apenas usam sapatos o “rei”, “rainha”, “general”, “capitão” e os instrumentistas. Em Santo Antonio da Alegria, apresentam espécies de aventais côr de rosa sobre as calças e blusa amarela de algodão; alguns participantes têm na cabeça casquetes com flôres de papel e estas, também, enfeitam os bastões.

Coreografia — Em Aparecida, conforme Maria de Lourdes Borges Ribeiro, e em Taubaté, Redenção da Serra e outras cidades, segundo Alfredo João Rabaçal, Yves Rudner Schmidt e a equipe da Comissão Paulista de Folclore, os dançadores se dispõem em duas fileiras, frente a frente, uma dirigida pelo “mestre” e outra pelo “contra-mestre”. Esta formação foi observada por Mario de Andrade nos grupos referidos em “Danças Dramáticas do Brasil”. No início, conta Maria de Lourdes Borges Ribeiro, descrevendo a coreografia do “terno” do bairro de São Roque, em Aparecida, “com os bastões e os guizos nas mãos, cantam uma saudação religiosa. E então, o “rei” trazendo a bandeira de São Benedito, ao lado da “rainha”, aproxima-se da “companhia”, saúda o santo, dançando em seguida. Depois, colocam os bastões e os guizos no chão e todos acompanham o “rei” até o altar, que fica dentro da casa. Beijam a bandeira, voltam ao terreiro, amarram os guizos abaixo dos joelhos e começam a dança, durante a qual obedecem o comando do “mestre”, que os orienta com o apito na boca. Formadas as duas fileiras, o “mestre” canta uma quadra, repete os dois primeiros versos e todos os dançadores cantam os dois últimos, como refrão, repetindo-os vinte a trinta vêzes. Durante o canto do “mestre”, dançam pequenos passos no lugar em que se encontram ou para a frente, aproximando uma fileira da outra. Quando fazem o refrão coral, dançam apoiando as pontas dos pés ou apenas o calcanhar. Ora inclinam o corpo ligeiramente, ora em passo agachado à maneira russa. Deslocam-se em conjunto ou individualmente e apresentam figuras sempre novas: em seqüência, saindo o primeiro par e tomando o lugar do último e assim sucessivamente; em movimento simultâneo, indo os pares da direita para esquerda e vice-versa e formando cadeias, oito, paralelas sinuosas, círculos, etc. Manejam os bastões batendo-os no do companheiro à frente ou no dos companheiros dos lados, cruzando-os acima da cabeça e à altura dos joelhos. A batida é feita em vários ritmos, de acôrdo com a música e as evoluções. Formam, no chão, com os bastões, figuras semelhantes a escada, estrela e flôr, devendo cada um dos dançadores executar delicados passos entre os bastões, o que exige habilidade e arte”. O moçambiqueiro José Benedito Alves de Souza, de Redenção da Serra, contou o Alfredo João Rabaçal e a Yves Rudner Schmidt, que conhece cinquenta e seis figurações, destacando as seguintes: “Estrelinha do Norte”, “Estrelinha da Cruz”, “Manejo de Guerra”, “Ponto de Onda”, “Ponto ou parte de Girá”. A equipe da Comissão Paulista de Folclore, que esteve trabalhando rô litoral norte para a Campanha de Defesa do Folclore, do Ministério de Educação, nos fins de 1959 e início de 60, obteve os seguintes dados do Mocambique do bairro da rua Nova, em Ubatuba: “Para realizar a dança, os moçambiqueiros ficam em duas fileiras frente a frente, um tendo na extremidade

o "mestre" e outra o "contramestre". Ao lado destes, mais para a extremidade central das fileiras, colocaram-se a bandeira e os instrumentos: rabeca, viola e caixa. Na outra extremidade, havia dois dançadores, meninos de seus dez anos. Na primeira "cantoria", que se chamava "Marra o paiá", eles permanecem quietos, com os guizos nas mãos, ouvindo a parte do solista e depois o trecho em terças, entoado respectivamente pelo "mestre" e a seguir, por ele e o "contramestre".

Senhor rei mandô, mandô,
Marrá paiá, prá fica bunito,
Marrá paiá, prá fica tiribico,
Aê, a, aê, a,
Na "linha" de São Benedito.

Enquanto o canto se repete em côro, os dançadores amarram os paiás ou guizos abaixo dos joelhos e dão início à dança, batendo os bastões uma vez em cima e outra em baixo, frente a frente. Com um apito, o "mestre" encerra esta parte e após um descanso de alguns minutos, começa a segunda, que compreende o "Canto do Pedido", sempre principiando com uma voz solista, dando seqüência em terças e depois, em côro, com os dançadores a jogar os bastões em grupo de quatro, ficando de um lado os dois meninos. Eis os versos:

Aê, vão com Deus,
Junto co à Virge Maria,
Aê, irmão, nosso rei São Benedito,
Que é da nossa companhia.

Meu senhor me dá licença,
Prá chegá São Benedito,
Nóis viemo co à companhia
Prá fazer o seu pedido

Ao término do canto, o que é indicado sempre com o apito, segue-se a terceira parte, chamada "Padroeira de Guará".

O meu rei São Benedito,
Ele há de nos ajudá,
A Senhora Aparecida
Padroeira de Guará.

O trecho seguinte foi "Estrela da Guia", que nos deu impressão de ser mais importante que os demais. É animado e é aí que aparece o *passo da estrela*. Cantam os moçambiqueiros, com solista, em terças e côro:

A estrelinha do mar
Já vem brilhano,
Parece o dia
Que vem clareano.

Depois do canto solista, os dançadores cruzam os bastões no chão, formando uma série de losangos. E sobre este desenho, realiza primeiramente a coreografia o "contramestre", pulando à direita, à esquerda, na frente e etc. O mesmo figurado executam os outros moçambiqueiros, atendendo sempre ao comando do apito. A seguir, os bastões são levantados e formam à altura da cintura e da cabeça o mesmo desenho observado no chão. A quinta parte ou "cantoria", como costumam denominar, é o "São Benedito na Bandeira".

São Benedito na bandeira
É o protetor da companhia,
Vem salvar (saudar) esta morada,
Abençoa esta família.

Os participantes, a dançar, com os bastões, formam duas rodas: a do "contramestre" e a do "mestre". No sexto trecho, tocando o chão com a ponta dos bastões, "mestre" e "contramestre" e depois o côro entoam:

Todos beija o Senhor (São Benedito)
Todos beija a Senhora (Nossa Senhora)
Este pai que nos adora,
Todos beija a Senhora,
Todos beija a Senhora.

Esclarecendo, ao final desta parte que havia muitas outras, o "mestre" encerrou a apresentação com o "Canto de Despedida":

Vamo com Deus mais vamo,
 Adeus Senhor,
 Adeus Sinhóra,
 A companhia
 Já vai s'imbona.

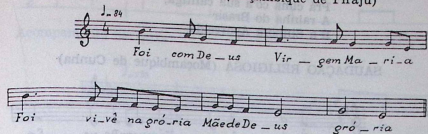
Instrumentos acompanhantes — Os instrumentos principais do Moçambique são a caixa clara, tambor cilíndrico chato, e os guizos pregados em pulseiras de couro ou ligados a um barbante: o *paíd*, chamado *matunga* em Redenção da Serra. Ainda como instrumentos musicais, devemos registrar o “pernanguma” ou “prananguma” de Mario de Andrade, que recolhemos, posteriormente como “penengomen”, “pernegomen” e que, no geral, como já assinalamos, consiste numa lata redonda achatada, de uns trinta centímetros de diâmetro, que contém chumbos ou sementes no interior e que funciona como um idiofone sacudido; e ainda, a rabeça, viola, apito e os bastões, que fazem o papel de idiofones de entrechoque. Também, encontramos um grupo que usava o pandeiro.

Música — Segundo informação de Emilio Willems, em seu trabalho sobre “Cunha”, a música vocal do Moçambique denomina-se “linha”. Em Redenção da Serra a equipe da Comissão Paulista de Folclore registrou, também, o nome de “ponto”. Ela segue o esquema do canto reponsorial, mais comumente com solo, terças e côro, atingindo muitas vezes um fasete de inexcédível beleza. Tôdas as “linhas”, “pontos” ou “cantorias”, como também chamavam à música vocal, em Ubatuba, possuem uma introdução, que na mencionada cidade era sempre idêntica, só variando em detalhes mínimos, por razões do texto literário. Nessa introdução, os moçambiqueiros entoam a melodia sem compromisso rítmico preciso, aproximando-se de um cantar declamado.

Época — O Moçambique dança-se em qualquer época e, geralmente, nas grandes festas das cidades, em cujos arredores há “companhias”. Em Taubaté e Aparecida, por exemplo, pode-se vêr êsse folguedo aos sábados à noite e, especialmente, aos domingos.

Locais — Possuímos referências do Moçambique nas seguintes cidades: Aparecida, Caçapava, Cunha, Guararema, Jacarei, Mogi das Cruzes, Natividade da Serra, Pindamonhangaba, Piraju, Poá, Queluz, Redenção da Serra, Salesópolis, Santo Antonio da Alegria, Santa Branca, Santa Isabel, São José dos Campos, São Luis do Paraitinga, Taubaté.

SAUDAÇÃO RELIGIOSA (Moçambique de Piraju)



Foi com Deus
 Virgem Maria,
 Foi vivê na grória
 Mãe de Deus, grória.

PONTOS (Moçambique de Piraju)



Oí santo qui tá
 Qui tá no artá,
 S. Benedito
 Vem vem visitá.



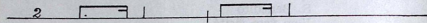
Moçambiquêro, moçambiquêro,
Prá cima co'a sua cantiga,
A rainha do Brasil
É a Senhora Aparecida.

SAUDAÇÃO RELIGIOSA (Moçambique de Cunha)

E é é a VámucomDe-us Éa
 Nos — sa Si — nhá(ra) É é São ao Be —
 — ne. di. to) Reis da Nos — sa cum — pa — ni — a

Vamu com Deus
E a Nossa Sinhóra
É, é, São Benedito
Reis da nossa companhia.

Acompanhamento da caixa:



PONTOS (Moçambique de Cunha)

Com sua li — cen — ça vai mar — rá pa —
 — iá Coa sua li — cen — ça vai mar — rá pa — iá

2
Acompanhamento da caixa:

An — dan — du pe — lo
 mun — do ói nós vie — mo co — man — dá

Andandu pelo mundo
Ói nós viemo comandá.

Acompanhamento:

CAIXA

GUIZOS

BASTÕES

São Be-ne-di-to ,man-dô lhe-ga-vi —
 — sã A son-da do mar — Nois va-mu pas-sá

S. Benedito
Mandô lhe avisá
As onda do mar
Nóis vamu passá.

Acompanhamento:

CAIXA 2

GUIZOS 2

BASTÕES 2

ou

1-120 *Mestre*

Meu São Be-ne-di-to já foi ma-ri-

Côro

-nhê(ro) Dê-xô con-ga-da prá nós con-gue(ro)

Meu S. Benedito
 Já foi marinheiro,
 Dexô congada
 Prá nós conguêro.

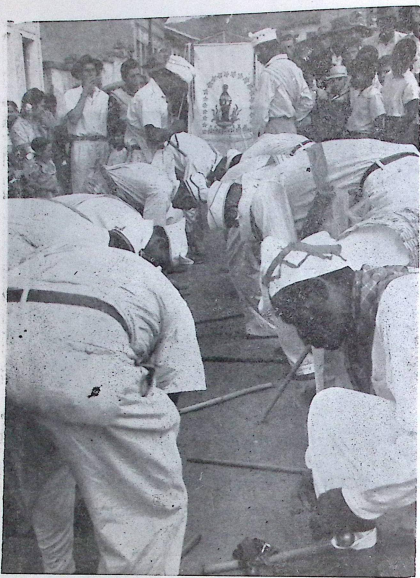
Acompanhamento:

CAIXA

BASTÕES



Rainha do Moçambique — Taubaté, SP, 1954.



Moçambiqueiros de Redenção da Serra amarram o paia.
Redenção da Serra, SP. 1953.



Moçambiqueiros de Cunha — Aparecida, SP., 1954.



Figurado de moçambiqueiros de Cunha.
Aparecida, SP., 1954.

Moçambiqueiros de Cunha - Aparecida, SP., 1954



Figurado de moçambiqueiros de Cunha.
Aparecida, SP., 1954.

Com este e outros representamos ainda os moçambiqueiros
de Aparecida, São Carlos, São João do Rio Preto
e São João do Rio Preto, SP., 1954



Com saia e turbantes apresentam-se ainda os moçambiqueiros
de Ibiraci, Minas Gerais. Foto do Festival
Folclórico da Franca, SP. 1960.

REISADO, GUERREIRO E FOLIA DE REIS

REISADO

É uma espécie de revista popular, folclórica, em que os números de canto, danças e declamação de obras poéticas decoradas ou de improviso dominam quase toda a parte dramática, constituída pelos "entremeios", entremeses, representações curtas e pobres, acompanhadas também de outros cânticos e danças. Suas raízes se encontram nas janeiras e reis portugueses, bandos precatórios, que vão pedir reis e cantar boas festas — em Portugal, o grupo de Reis chama-se ainda, no feminino, Reisada, e Reiseiros —, e nas mouriscadas, dança dos pauliteiros e das arraianas. Apresenta, no Estado de Alagoas, personagens dos entremeses portugueses, o boi e o cavalinho, e totêmicos ou míticos africanos. Últimamente, o Reisado alagoano, principalmente na forma do Guerreiro, sofre influência dos Congos, Pastoris, Cheganças, Cabocolinhos.

Outrora, havia um personagem titular do reisado: Zé do Vale, Antonio Geraldo, Guriabá, etc. Depois, pouco a pouco, foram se reunindo vários Reisados no que existe agora, que apresenta, ao final, o Bumba-meu-boi, muito representativo na região nordestina. A designação de Reisado perdeu-se em diversas regiões, para vingar apenas a de Bumba-meu-boi, Boi-bumbá, Boi, estas duas últimas mais para o extremo norte. Persiste, porém, no meio popular de Alagoas, Sergipe e Bahia. Há pouco a encontramos como título de Folia de Reis, no litoral norte de São Paulo.

Segundo Théó Brandão, o Reisado, no Estado de Alagoas, é um folguedo popular, que apresenta episódios dos grupos dos Reis portugueses — pedido de abrigação de porta, louvação dos donos da casa, louvação do Divino, marchas de entrada de sala, ceia e despedida — partes dos Congos ou Congadas, danças cantadas, trechos de guerra e "entremeios" diversos, que se encerram com a entrada, morte e ressurreição do "boi" (1). O "entremeio", esclarece o referido folclorista, no trabalho "O Reisado Alagoano", é uma representação dramática, geralmente, curta e pobre de enredo, quase sempre acompanhada e precedido de canto. Em outros tempos, eram comuns os "entremeios" da "burrinha" ou "cavalo marinho"

(2), "guriabá" (3), "zabelé" (4), "jaraguá" (5), "folharal" (6); atualmente, são mais usados os do "sapo", "urso", "lobishomem", "papa-figo", "doido", "onça", e etc. O único obrigatório em todos os Reisados é o "entremeio" do "boi".

É tradição no folguedo realizar, após os trechos de guerra, o que se denomina "sortes". Os figurantes, então, entregam qualquer dos seus pertences às pessoas da assistência, obrigando-as a devolvê-los com pequenos donativos em dinheiro.

No Estado de Alagoas, o folguedo apresenta os seguintes personagens: "rei", "rainha", "mestre" ou "secretário", "contra-mestre", os "Mateus", "palhaço", "embaixadores", e ainda os "contraguias", "contrapassos", "mocambiques" e "bandeirinhas", que são representados por mulheres, no geral mocinhas.

Tomando por base o Reisado organizado na cidade de Viçosa, no referido Estado, para o Festival Brasileiro de Folclore, do IV Centenário de São Paulo, assim Théo Brandão, a nosso pedido, descreveu a indumentária dos participantes: saiotos de cetim ou cetineta adornada de barras ou gregas de espiguiilha dourada e prateada; guarda peitos de espelinhos; capa de cetim, também enfeitada de galões dourados e prateados; chapéu de abas largas, dobradas na frente ou ao lado, todo guarnecido de espelhos, flores artificiais, ourapel colorido e fitas de cores variadas. O "rei" e a "rainha" levam na cabeça corôas enfeitadas com o mesmo material, e trazem espadas nas mãos, as quais são usadas também pelo "mestre", "contra-mestre" e os dois "embaixadores". Os demais figurantes usam carregar "maracás", designação tradicional, no folguedo, dos chocalhos de lata, enfeitados de fitas. Trajam-se de maneira diferente os dois "Mateus" e o "palhaço", que são os personagens cômicos do Reisado. Os "Mateus" pintam o rosto de preto, vestem paletós e calças de fazenda quadriculada, usam enorme chapéu afunilado, com espelhos, fitas, galões, franjas, e apresentam nas mãos os pandeiros. O "palhaço", evocando a figura dos circos, tem o rosto pintado de branco e, às vezes, possui um capacete coberto de espelhos, à moda de uma casa. Integra o grupo o dançador de "entremeio", que costuma carregar a trouxa ou o baú com as máscaras que devem ser utilizadas no momento oportuno.

As danças cantadas do Reisado possuem grande variedade de passos, mencionando-se o "do Gingá", com os figurantes de côcoras, a balançar e a se remexer; "da Muquilha", pegueno pulo, seguido de entrecruzamento de pernas, com balanços alternados do corpo para os lados; "Corrupio", pião com o calcanhar esquerdo, volta rápida para o mesmo lugar, e depois sobre o outro e giro inverso; "Encruzado", com as pernas a encruzar ora à direita, à frente da esquerda, ora ao contrário,

A música vocal consiste no canto solista do "mestre" e repostas corais a duas vozes, com a segunda entoando uma oitava acima da primeira ou a voz feminina uma sexta também sobre a primeira. A instrumental é realizada pela sanfona, tambor, pandeiros e os "maracás".

O Reisado é um folguedo do ciclo do Natal, que costuma se apresentar à noite dentro das casas, galpões, armazéns, pátios acimentados, mercados públicos, nos engenhos, vilas e cidades. Antes de ter início a representação, seus participantes desfilam ao som de uma marcha.

GUERREIRO

Há cerca de trinta anos, começou a aparecer em Alagoas um folguedo popular denominado Guerreiro, nascido do Reisado, com a incorporação, explica Théo Brandão, dos Cabocolinhos alagoanos.

O Guerreiro tem a estrutura básica dos Reisados, com danças, cantos, "entremeios" dramáticos e etc. Apresenta, contudo, maior número de personagens e estes são: "rei", "rainha dos guerreiros", "rainha da nação", "mestre", "contra-mestre", "embaixadores", "general", "Índio Peri", "Lira", "Lua Nova", "Estrela Brilhante", "Sereia", dois "Mateus", dois "palhaços". Também, a indumentária é mais rica, aparecendo seus integrantes com chapéus enfeitados de espelhos, miçangas, aljóferes, fitas multicoloridas, a imitar catedrais, corôas, tiaras, mitras e etc., tal como revela Luís da Camara Cascudo.

Entre os seus "entremeios" ou entremeses, recordamos o da morte e ressurreição da "Lira" e o do duelo entre o "Embaixador Guerreiro" e o "Índio Peri", trecho emocionante do Guerreiro que tivemos ocasião de assistir em Maceió.

Uma diferença fundamental entre o Reisado e o Guerreiro é que neste os personagens das "partes" já se apresentam entre os demais figurantes, desde o início da exibição.

OS «ENTREMEIOS»

(1) O "boi" é uma armação de madeira, com caveira de boi ou cabeça esculpida desse animal, coberta de papelão e pano, em cujo interior se encontram um ou dois dançadores. Nesse "entremeio", também, surge o "Doutor", com cartola ou chapéu-côco, máscara barbuda, óculos, bengala e um livro. Aí, o "mestre" do Reisado representa o fazendeiro, o dono do "boi" ou quem vai comprá-lo.

(2) A "burrinha" ou "cavalo marinho" é uma armação de arco de ferro ou balaio furado, recoberta de pano, que possui numa extremidade uma cabeça de cavalo, feita de madeira, os arreios e na outra, um rabo. O dançador suspende a armação aos ombros por meio de cordéis, dando-nos a impressão que se acha montado. Esse personagem vem acompanhado dos "Mateus".

(3) O "Guriabá", diz Théo Brandão, parece antes um animal, um bicho. O dançador para imitá-lo veste um macacão encarnado, usa máscara de papelão, uma fita presa na boca e uma corda amarrada na cintura, a qual é puxada por um figurante. Ele anda como um bêbado e beberica numa garrafa.

(4) O "Zabelê" é uma ave, espécie de nambú, e o personagem que o representa veste um saco muito comprido, pintado de várias cores, a imitar o corpo da ave. Na parte superior, há uma armação de madeira, que recorda, em ponto grande, a cabeça da ave. A secção inferior do bico articula-se com o resto da cabeça, e o dançador, com as mãos estendidas, para cima, a sustenta e faz com ela movimentos de abrir e fechar o bico.

(5) O "Jaraguá" é um bicho feito com caveira de cavalo pintado ou de armação de madeira, a imitar a cabeça de um animal de mandíbulas longas, que abrem e fecham, batendo fortemente, por meio de dois paus, engrenados na articulação das mesmas. Abaixo da cabeça está pregada a boca de um camisão de chita, sem braços, estreito e comprido, e o dançador, metido dentro dele, com os braços levantados acima da cabeça, segura os dois paus que movimentam as mandíbulas. O "Jaraguá" tem uns dois metros de altura.

(6) O "Folhalal" é um personagem que veste uma indumentária de folhas secas de bananeira, capim, samambaia, dispostas em círculos equidistantes, em volta de um camisolão, desde o pescoço aos pés. Também, pode apresentar uma máscara, pequeno chapéu com penacho, cabelo comprido feito de fibras de tucum e vestido comprido. O "Folhalal" lembra o nosso mito de origem africana Chibamba.

FOLIA DOS SANTOS REIS

Parece que a denominação "folia" apareceu, primeiro, em Portugal, para designar uma dança barulhenta, com acompanhamento de pandeiros. Era executada por homens vestidos de mulher, os quais se comportavam de maneira tão selvagem, que davam a impressão de estar fora de si (1).

A mais velha referência portuguesa é de Gil Vicente. Em seu "Auto da Sibila Cassandra", êle apresenta uma écloga de 1505, na qual os personagens cantam uma "folia". E a primeira música com êsse título, segundo o "Grove's Dictionary", foi encontrada em Salinas ("De Música libri septem", 1577), em duas versões.

No parecer de Curt Sachs (2), "folia" era uma dança de Carnaval, de procedência portuguesa, relacionada aos ritos de fecundidade. Covarrubias, registra o mencionado musicólogo, a descreve, em 1611, no "Tesouro da Língua Castelhana", como uma dança portuguesa de muitos esquemas de passos e que se executa com acompanhamento de castanholas e outros instrumentos. Alguns bailarinos levam indivíduos mascarados sobre os ombros; outros, vestidos de mulher, com mangas ponteadas, giram, dançam e fazem soar as castanholas.

Atualmente, em Portugal, a "folia" com mascarados é recordada, de certa maneira, na Festa dos Rapazes, descrita, em 1953, por Jorge Dias no trabalho "Rio de Onor. Comunitarismo agropastoril". Esta se realiza a par dos grupos de reiseiros, que cantam os Reis de porta em porta.

A Festa dos Rapazes, de acôrdo com o referido etnólogo português, encerra elementos do culto dos mortos e da vegetação, além de ser um rito de puberdade. Ela apresenta dois rapazes a fazer o papel de "Carêtos". "Vestem-se de maneira bizarra, e põem umas máscaras de folheta, pintadas, com bigodes e sobranceiras de pelos, que têm há muito para tal festa". Acompanha-nos dois outros vestidos de raparigas e chamados "madamas". "Quando estão prontos, sai o grupo para a rua, com os "carêtos" à frente, a amedrontar as crianças e mulheres, cada um com um espeto de lareira na mão e chocalhos à cintura para fazer barulho. Per-

correm as casas tôdas, uma por uma, e todos os vizinhos são obrigados a dar-lhes um pouco de chouriço (longanhiça) ou farinha. Metem-se pelas casas a dentro e não largam sem receber o seu tributo”.

Nas aldeias de Sacooias, Aveleda, Varga, França e outras, a festa celebra-se no dia de Santo Estevão, a 26 de dezembro, e é uso eleger o juiz da festa, o qual usa corôa de folheta na cabeça e empunha uma longa cana, com uma maça espetada na ponta. As máscaras dos “carêtos” podem ser feitas também de papelão e casca de árvore.

Também, lembram a nossa folia de Reis e, principalmente, dos mascarados que nela aparecem, as antigas festividades do “Dia de Reis” dos negros de Havana, descritas por Fernando Ortiz no livro Reis” de Los Bailes y el Teatro de los negros en el Folklore de Cuba”. E “Los Bailes y el Teatro de los negros en el Folklore de Cuba”. E curioso notar, escreve o etnólogo, que a Epifânia foi, antigamente, e ainda é na Europa, o dia escolhido para espantar as bruxas e os maus espíritos, e nesse dia viam-se pelas ruas de Havana, integrando grupos de várias “nações” africanas, personagens de catadura diabólica, com máscaras, os “diablotos”, que ballavam seus ritos de purificação diante do palácio do governador, catedral, casas senhoriais e barracões de escravos, nas plantações.

As “folias” com máscaras, mencionadas por Covarrubias, as festividades afro-cubanas de Epifânia e as Festas dos Rapazes do ciclo do Natal de Rio de Onor filiam-se às Follas de Reis, com palhaços, ainda hoje observadas, entre nós, nos Estados do Rio de Janeiro, Espírito Santo, Minas Gerais, S. Paulo e Distrito Federal.

Estas “folias”, nós as estudamos, a partir de 1953, em Sta. Rita de Cássia, Delfim Moreira, Lavras, Monsenhor Paulo, Nepomuceno, S. João da Barra (Estado de Minas Gerais) e Birigui, Borborema, Cedral, Catanduva, Fernandópolis, Ibirá, Ibitinga, Novo Horizonte e Presidente Prudente (Estado de S. Paulo). E baseados nesses estudos, chegamos quanto ao nosso folguedo às conclusões que se seguem:

Origem — Segundo o ponto de vista geral dos informantes, elas evocam a visita que os Reis Magos, Gaspar, Belchior e Baltazar, fizeram ao Menino Jesus. Os palhaços figuram os espíões de Herodes, e a êsse respeito nos falou um folião do folguedo em Ibirá: “Os paiaço não é da companhia dos três reis. Os três reis passáro no reinado de Herodes, e Herodes, então, mandou os dois paiaço junto cos três reis. Quando chegasse lá na visita do Menino Jesus, em Belém, onde o Menino estava prá môrde os dois paiaço vortá prá trais, que é os dois mascarado, no reinado de Herodes, e contá prá êle, prá môde êle i e degolá. Mas, chegamo lá, êles teve o grande remorso. Então tiró a máscara e feis um juramento. Prestó um grande juramento, que não queria companhá os treis

reis. E por isso, então, é que nós temo êsses dois paiaço na nossa Folia de Reis”. No dizer do “embaixador” da companhia de Sta. Rita de Cássia, a estória dos palhaços é a seguinte: “O rei Herodes mandou que os palhaços fôsem matar o Menino Jesus. Êstes chegando à mangedoura, e vendo o Menino Deus a irradiar bondade e doçura, ajoelharam-se e passaram a adorá-lo, arrependidos. E depois, certos de que Herodes mandaria matá-los, caso retornassem, seguiram com os Reis Magos, pedindo esmolas de porta em porta”. Também êste é o parecer de outros informantes.

Nome — O folguedo é conhecido pelos nomes de Folia de Reis, Termo de Reis e Santos Reis; o conjunto é designado entre êles “companhia”, “tripulação”, “comitiva” e “bandeira”; os componentes chamam-se “foliões”.

Figurantes — A Folia de Reis não apresenta um número fixo de participantes. Contudo, já vimos companhias” com quinze a vinte “foliões”. E em geral, suas principais figuras são: “mestre-violeiro” ou “embaixador” ou “capitão da companhia”; “contra-mestre”, também violeiro; “alferes da bandeira”, “porta-bandeira” ou “bandeireiro”; e um, dois ou três palhaços, designados “Paiaço” ou “Sebastião”, “Bastião” e “Marungo”. Respondem os versos entoados pelos violeiros, em intervalos diferentes, outros figurantes, que assim são classificados, de acôrdo com as vezes mais e mais agudas: “ajudante”, “contrato”, “tipe” e “contra-tipe”. Os demais reforçam o côro e tocam diferentes instrumentos.

Organização — A “bandeira”, tendo como figura central o “mestre-violeiro”, pode ser organizada pelos próprios festeiros da festa de Reis ou contratado por êstes, com a finalidade de angariar donativos de porta em porta. Em Ibirá, entramos em contacto com uma “tripulação”, em que os figurantes de relevo percebiam dos festeiros, que os contrataram, diárias de cinqüenta cruzeiros “per capita”. E segundo nos disseram, a arrecadação valeu a pena, pois possibilitou a realização de uma festança, que assistimos, na qual foram mortos cinco bois, setenta e três frangos, quinze leitoads, etc.

Indumentária — Os “foliões” usam roupa comum, exceção feita aos palhaços. Os casados, em Sta. Rita de Cássia, trazem uma flôr no lado direito da lapela; e os solteiros, no lado esquerdo. Os palhaços vestem calça e blusão e mesmo macacões de chita estampada, de côres vivas, e levam no rosto máscaras feitas de couro ou papelão e pelego, com barbas e bigodes. Na cabeça, apresentam barretes de forma cônica e de outras configurações, tendo, às vêzes, até formato de corôas. Usam a tiracolo uma sacola, onde guardam o dinheiro que lhes dão. Também, costumam levar nas mãos uma espada de madeira ou um simples bastão. Integra o

trajo da "companhia" um estandarte ou bandeira, denominado "bandeira" ou "bandeira dos Santos Reis", com a figura do Deus Menino, d'êste e outros santos e dos três Reis Magos, a tocarem caixa, pandeiro e viola, instrumentos típicos da "folia". A bandeira em geral, encontra-se repleta de fitas, santinhos, medalhas, que aí são colocados pelos crentes, os quais funcionam como ex-votos ou promessas.

Coreografia — Nos intervalos da cantoria, os palhaços divertem o povo, com as suas brincadeiras e frases desconexas, assustam a criançada e improvisam, ao som do instrumental acompanhante, vivas, complicadas e acrobáticas figurações, nas quais dão "a impressão de estar fora de si". Outrossim, nos intervalos, costumam puxar intermináveis vivórios, como êste de Ibirá:

Viva os três reis do Oriente!

Viva!

Viva a estrêla da guia!

Viva!

Viva tôda a companhia!

Viva!

Viva a bonita união!

Viva!

Viva todos folião!

Viva!

Partes do canto — Quando a "folia" chega à porta de uma casa, o "alferes", geralmente, entrega a bandeira ao dono ou à dona, e os cantadores entoam versos, pedindo licença para entrar. Em S. Joaquim da Barra, com a bandeira na mão, os hospedeiros davam uma volta pela casa, para benzê-la. Aos palhaços só é permitida a entrada se retirarem as máscaras. Dentro da casa, à frente do presépio, de um altar ou oratório, cantam os foliões a história da viagem dos três Reis Magos ou a do nascimento de Jesus. Depois angariam donativos, através do "pedido de ofertas", agradecem e despedem-se. Portanto, as partes cantadas são, em geral, "licença", "viagem dos três Reis" ou "nascimento de Jesus", "pedido de ofertas", "agradecimento" e despedida". O canto é iniciado pelo "mestre" e "contra-mestre", ordinariamente, em terças, e depois repetido pelos demais figurantes, às vêzes em harmonias de três sons; nos finais, apresenta efeitos harmônicos de três, quatro, cinco e seis sons.

Instrumentos musicais — Os mais importantes são a caixa, a viola e o pandeiro. Contudo, a "tripulação" pode apresentar, tambora, bém, violão, cavaquinho, harmônica, sanfona, reco-reco, triângulo, rabeca, violino, flauta de taquara, etc. Nas "folias" da zona Noroeste do Estado de S. Paulo, surgem, às vêzes, três ou quatro flautas de taquara.

Finalidade — Como grupo de pedintes, a "folia" tem a finalidade de visitar os moradores do município, especialmente das zonas rurais, para obter donativos para a festa de Reis, que podem constar de frangos, leitões, novilhos e até dinheiro. Êste os foliões podem receber no momento da visita e aqueles são enviados à casa do festeiro. Em geral, quem recebe as ofertas e agradece é o "mestre-violeiro".

Època — As Falias de Reis começam a sua peregrinação no dia 24 de dezembro ou 1.º de janeiro e terminam a 6 de janeiro. Entretanto, algumas dão início à caminhada bem antes de dezembro. Já encontramos "companhias" que percorriam o município desde 20 de novembro.

Costume e superstições — È tradição e costume impedir que duas "folias" se encontrem e quando isto se dá, realizam-se desafios entre os "mestres-violeiros". A "companhia" do "mestre" vencedor pode exigir da outra a bandeira, indumentária dos palhaços e instrumentos musicais. Apenas as arrecadações em dinheiro é que não podem ser reclamadas. Acredita-se que quem impedir a entrada em sua casa da "tripulação" será castigado pelos Santos Reis. Contam o caso de um fazendeiro que não deu permissão e sofreu logo as conseqüências de sua atitude. Uma semana depois, caiu um raio na sua fazenda, matando várias cabeças de gado. Entretanto, se o dono da casa der a esmola, mesmo que não permita o ingresso dos foliões ao interior da residência, estará livre do castigo.

Festa de Reis — Em Ibirá, assistimos uma festa de Reis, na qual o festeiro e a festeira se apresentavam como rei e rainha, ambos coroados. Para começar, houve o encontro simbólico deles com os foliões, e a seguir, na casa da festa realizou-se a cerimônia da escolha dos novos festeiros. Esta escolha foi feita pelos dois palhaços, que experimentavam a corôa do festeiro na cabeça dêste ou daquele até que a colocaram na do já escolhido para realizar a festa do ano seguinte. A cerimônia teve lugar numa sala da casa da festa, onde se achava um altar, com velas acesas. Do lado esquerdo dêste colocou-se o rei (festeiro) e do direito a rainha (festeira). Ambos apresentavam nas mãos as bandeiras, nas quais se viam desenhados os Santos Reis. Com a frente para o altar, ficaram os palhaços e atrás dêstes os violeiros e demais integrantes

da "folia". Depois de coroados os novos festeiros, houve novas ofertas e cantos de agradecimento. Também, deram-se ofertas em memória de pessoas já falecidas e as cantorias a estas relacionadas fizeram-se com as velas do altar apagadas, os festeiros ajoelhados e os palhaços sem as máscaras. Nessa festa, realizou-se um jantar para o povo e o prato mais comum foi macarrão com frango.

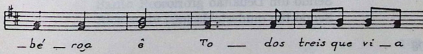
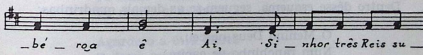
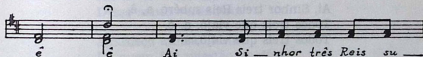
Referências de Folias de Reis no Estado de S. Paulo — Possuímos referências nas cidades seguintes: Aracatuba, Araraquara, Barretos, Batatais, Bebedouro, Borborema, Caçapava, Cajuru, Caraguatatuba, Cedral, Floreal, Echaporã, Fernandópolis, Garça, General Salgado, Guaiira, Guaraci, Guararapes, Guararema, Herkulândia, Ihabela, Jaborandi, Itajobi, Lorena, Monte Aprazível, Monte Azul Paulista, Monteiro Lobato, Pereira Barreto, Piqueroibi, Pitangueiras, Presidente Bernardes, Rio Preto, Salesópolis, Sto. Antonio da Alegria, Sertãozinho, Taquaritinga, Taiuva, Votuporanga.

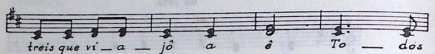
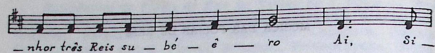
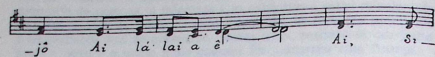
BIBLIOGRAFIA

- (1) «Grove's Dictionary of Music and Musicians.» Third Edition. Edited by H. C. Colles, M. A. (Oxon). Vol. New York, 1948.
- (2) SACHS, CURT — «Historia Universal de la Danza. «Ediciones Centurión. Buenos Aires, 1943.

MÚSICA DAS FOLIAS DE REIS

A Viagem dos Tres Reis, Pedidos de Ofertas e Agradecimentos Delfim Moreira (Estado de Minas Gerais), Fazenda Alegria. Janeiro de 1953.





O Minino Deus nasceu, a, ê,
O Minino Deus nasceu, a, ê,
Foi um anjo que avisô, a, ê,
Foi um anjo que avisô, a, ê, ê,
Ai, Senhor três Reis subéro, a, ê,
Ai, Senhor três Reis subéro, a, ê,
Todos três que viajô, a, ê,
Todos três que viajô, a, ê,
Ai, Senhor três Reis subéro, a, ê,
Ai, Senhor três Reis subéro, a, ê,
Todos três que viajô, a, ê,
Todos três que viajô, a, ê,

Dentro dêsse esquema, seguem-se as demais quadrinhas:

O Menino Deus nasceu,
Num ranchinho de capim,
Sendo um Deus tão gorioso
Sendo tão modesto assim.

Os três reis fôro guiado,
Onde as estrela lumio,
Já nasceu Sinhô Minino
Para ser o Redentor.

Ai vem os três Reis,
Com seu presente na mão,
Vêm visitá Minino Deus
Vêm fazê adoração.

Meu sinhô dono da casa,
Escuita qu'eu vô falá,
O Sinhô pegue esta bandêra
Que eu quero lhe salvá. (salvá=saudar)

Santo Reis veio avoano
Na sua mão veio assentá,
Também vem pidí auxílio
Prá seu dia festejá, a, ê.

Agradeço a bôa oferta
Duma nota numerada,
O Sinhô e sua famia,
Pá que nunca farte nada.

Agradeço a bôa oferta
Duma nota numerada,
O Sinhô e sua famia,
Pá que nunca farte nada.

Agardeço a ôtra oferta
De quem deu vinte cruzero,
Há de tê a recompensa
Dêsse santo verdadêro.

Agardeço a ôtra oferta
Pá quem feis questão de dá,
Pô sinhô e sua famia
Pá nunca ei de fartá.

Agardeço a ôtra oferta
É dessa môça donzela,
Santo Reis ai há de dá
Rica sorte para ela.

VIOLAS

CAIXAS:

PANDEIROS

Ai Deus vos pa-guea bô-aes-

-mo - la Ai Deus vos pa-guea bô-aes-

-mo - la Ai que vóis deus com a - le -

-gri - a e Ai que vóis

deu com a - le - gri - a ai a

Ai, Deus vos pague a bôa esmola,
 Ai, Deus vos pague a bôa esmola,
 Ai, que vóis deus com alegria, ê,
 Ai, que vóis deus com alegria, ê,

Deus lhe pa-guea bô-ags - mo

- la Deus lhe pa-guea bô-ags - mo

- la ai lai Da-da com de-li - ca -

- de - zaai Ai ai Da da

com de - li - ca - de - zaai ai ai ai

Deus lhe pague a bôa esmola,
 Deus lhe pague a bôa esmola, ai, lai,
 Dada, com delicadeza, ai, ai,
 Ai, dada com delicadeza, ai, ai, ai, ai.

Deus lhe pa-guea bô-ags - mo - la

Ai que vóis deus de co-ra - gão Ai que vóis

deu de co-ra - gão ai ai ai

Deus lhe pague a boa esmola,
 Ai que vóis deu de coração,
 Ai que vóis deu de coração,
 Ai, ai, ai.

FÓRMULAS RÍTMICAS DAS VIOLAS, CAIXAS E PANDEIROS

VIOLAS

CAIXAS

PANDEIROS

OUTROS VERSOS DA VIAGEM, PEDIDO DE OFERTAS,
 AGRADECIMENTO E DESPEDIDA

Delfim Moreira (Estado de Minas Gerais) — Fazenda Alegria, Janeiro de 1953.

Ai Si-nhor do-no da ca

-sa Si-nhó-ras a-com-pa-nha

-das Ai, Si-nhor do-no da ca

-sa Si-nhó-ras a-com-pa-nha

-das ai ai é é é é é é

Ai, senhor dono da casa,
 Sinhóras acompanhadas,
 Ai, senhor dono da casa,
 Sinhóras acompanhadas, ai, ai,
 Ê, ê, ê, ê.

Santo Reis, dono da casa,
 Veio lhe visitar,
 Santo Reis, dono da casa,
 Veio lhe visitar, ai, ai,
 Ê, ê, ê, ê.

E seguem-se no esquema:

Jesus Cristo foi nascido
Numa noite de Natal,
Foi nascido à meia-noite
Antes do galo cantá.

Avisaro Santo Rei,
Onde é sua morada,
Agitando sua bandêra
Nessa hora abençoada.

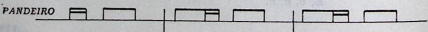
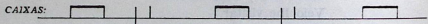
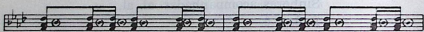
Santo Rei na sua casa,
Ele vem lhe visitá,
Ele vem pidi oferta,
Que nós tem di rodá.

Aqui tá nossa fulia,
Nessa hora abençoada,
Prá saudá Minino Deus
Nessa hora tão sagrada.

Gardecêmo a boa oferta
Dado pá nossa Sinhôra,
Santo Rei que lhe ajude
Que lhe dê o reino da glória.

Eu me despeço do(no) da casa,
Os treis Reis tem incumbência
Adeus a quarqué hora,
Por isso, vamos imbôra.

FÓRMULAS RÍTMICAS DAS VIOLAS CAIXAS E PANDEIRO



A VIAGEM DOS TRÊS REIS MAGOS

Ibirá (Estado de S. Paulo) —
Bairro do Catêto, Janeiro de 1954

♩ = 104

Oi, vin - te cin-co de de -
-zem - bro Oi vin - te cin-co de de -
-zem - bro Mais eu vi a ter-ra tre -
-mê Ai mais eu vi a ter-ra tre -
-mê a ai ai vin - te cin-co de de -
-zem bro ai e vin - te cin-co de de -zem bro ai e
e Eu vi a ter-ra tre -mê ai e
Eu vi a ter-ra tre -mê ai e ai

Oi, vinte e cinco de dezembro,
Oi, vinte e cinco de dezembro, ai,
Mais eu vi a terra tremê,
Mais eu vi a terra tremê, ai ai,
Mais os treis reis foi avisado,
Mais os treis reis foi avisado, ai,
O Sinhô, fio de Maria nasceu,
O Sinhô, fio de Maria nasceu, ai, ai.

Mais já sairo de viagem,
Mais já sairo de viagem, ai,
Mais visitá Minino Deus, ai,
Mais visitá Minino Deus, ai ai,
Mais êles andava pelo mundo,
Mais êles andava pelo mundo, ai,
Sem sabê o destino seu, ai,
Sem sabê o destino seu, a, ai.

Mais logo no dia seguinte,
Mais logo no dia seguinte, ai,
Mais uma estrêla apareceu, ai,
Mais uma estrêla apareceu, a, ai,
Mais é aquela vossa guia,
Mais é aquela vossa guia, ai,
Mais foi mandada ela por Deus, ai,
Mais foi mandada ela por Deus, a, ai.

Até que um dia êles encontraro,
Até que um dia êles encontraro, ai,
O que andavam campeano, ai,
O que andavam campeano, a, ai,
Pois era o Minino Deus, ai,
Pois era o Minino Deus, ai,
Êles ficaram adorano, ai,
Êles ficaram adorano, a, ai.

E fizero suas continência,
E fizero suas continência, ai,
E também presentearo, ai,
E também presentearo, a, ai,
Êles pegaro os instrumentos,
Êles pegaro os instrumentos, ai,
E fóro pro mun(do) viajá, ai,
E fóro pro mun(do) viajá a, ai.

Tirano suas esmola, ai,
Tirano suas esmola, ai,
Pela festa do Natal, a, ai,
Pela festa do Ntál, a, ai,
.....

E convidava todo povo,
E convidava todo povo, ai,
Nos lugar onde passava, ai,
Nos lugar onde passava, ai,
Quando êles vinha chegano, ai,
Quando êles vinha chegano, ai,
Uma multidão acompanhava, ai,
Uma multidão acompanhava, a, ai.

Mais pegaro sua rainha,
Mais pegaro sua rainha, ai,
E uma bandêra encontraro, ai,
E uma bandêra encontraro, a, ai.

DESPEDIDA

Ai, meu senhor dono da casa,
Ai, meu senhor dono da casa, ai,
Mais escuita o que eu vô falá, ai,
Mais escuita o que eu vô falá a, ai,
O Santo Rei já vai s'imbóra, ai,
O Santo Rei já vai s'imbóra, ai,
Que nós precisa viajá, ai,
Que nós precisa viajá, a, ai.

VERSOS DA "CONCEBIÇÃO"

Sta. Rita de Cássia (Estado de Minas Gerais). 1956.

Vinte e cinco de março
Veio o anjo anunciar,
O menino Espírito de Deus
Veio o verbo encarnar.

Pai, Filho, Espírito Santo,
Quando Maria foi absorvida,
O menino Espírito de Deus
Quando ela foi arrecebida.

Nós seguimos estes sinal,
Por um anjo do Senhor,
Quando Maria foi arrecebida
O nascimento do Salvador.

O anjo S. Gabriel,
Quando veio anunciar,
Vai nascer este menino
Nasce para nos salvar.

Os profetas profetizaram,
Espalhou nas profecias,
Vai nascer este menino,
Que é o nosso rei Messias.

No horizonte três homens astronômicos,
Que davam a vez por teus,
Prestava atenção no tempo
Contavam as estrélas no céu.

Com fé eles puzeram em prática,
Esperava sempre este sinal,
Quando apareceu a estréla
Daquelas mais singular.

Justamente esta hora,
Quando a estréla apareceu,
Os anjos se alegram
O mundo de luz encheu.

Nasceu nosso Redentor
Nosso suspirados bens,
Foi uma rocha da lapa,
Na cidade de Belém.

VIAGEM DOS REIS MAGOS

Sta. Rita de Cássia (Estado de Mi-
nas Gerais). 1956.

Pai, Filho, Espírito Santo,
Vamo nos benzê primero,
Vamo adorá o minino Deus
Jesus Cristo verdadeiro.

Os três reis foram avisado,
Quando o Cristo foi nascido,
O acompanharam uma estréla
Daquela mais reluzida.

Já saíram do Oriente,
Todos os três em companhia,
Procurando o menino Deus,
Filho da Virgem Maria.

Acompanhada a nova estréla,
Com o novo resplendor,
Procurando o menino Deus,
Que é o nosso criador.

Cavalgando em seu caminho,
Com prazer e alegria,
Procurando o menino Deus,
Filho da Virgem Maria.

A estréla que nos guiava
Em pleno fulgor Divino,
Fazendo raiar do sol,
Aonde está o menino.

Chegavam o rei do Jordão,
Justamente nesta hora,
Procurando o menino Deus
Filho de Nossa Senhora.

Os três reis do Oriente
Navegou sem marinheiro,
Na barquinha anos,
Com os milagres verdadeiro.

Chegaram a Jerusalém
A estréla desapareceu,
Por causa do rei Herodes,
Que era o rei do Judeu.

Ficaram interrompido
As moradas foram inquirindo,
Si não sabia por notícia
Aonde estava o Deus menino.

Procuram o rei Herodes,
Por ser o rei do lugar,
Para saber da notícia
Porque queriam adorar.

Herodes perguntou,
Os três reis donde vinha,
Que trono que eles eram
Que sentido eles tinha.

Os três reis por não saber
Foram dar conhecimento,
Berchior, Gaspar e Baltazar
Todos os três do Oriente.

O senhor rei Herodes,
Às 12 horas vai ver
Lá no céu parece uma estrêla
Para nós cabar de crer.

O Herode por essa forma
Informou dos Santos Reis,
Se êste menino foi nascido
Quero fazer a minha vez.

Se achar Deus menino
Volte cá prá avisá,
Quero levar grandes prendas
Para o menino adorá.

Despediu o rei Herode
Sairam de Jerusalém,
Foi a estrêla apareceu
Seguiram para Belém.

Descendo nas baixas serra,
Seu caminho alegrou,
Debaixo de uma cabana
Avistaram o criador.

Puzeram o joelho em terra,
Quando avistaram a majestade,
S. José, Santa Maria,
Da Santíssima Trindade.

A estrêla que vos guiou,
Daquelas mais reluzentes,
Alumiano o menino Deus
Que o nosso onipotente.

Vamo-nos, vamos com pressa,
À capelinha de Belém,
Adorá êste menino
Que cavalou o mundo bem.

Se nós comemos depressa,
Nestes miseremos mostrais,
Encontraremos a Deus menino
Abafejado do animais.

Ó de casa, nobre lapinha,
Escutareis e ouvireis,
É das partes do Oriente
A chegada dos três reis.

Os três reis do Oriente
Abriram seus tesóros,
Prostados ofeceram
Era mirra, incenso e ouro.

Sofrendo o rigor do frio,
Entre penhas em penhal,
Foi entre uma manjedora
Abafejados dos animal.

As pastorinhas dos desertos
Correu tôda pelo dever,
Na lapinha de Belém
Aonde Cristo foi nascer.

Bem podia Deus nascer,
Com lençol de ouro fino,
Para dar exemplo ao mundo
Já nasceu o Deus menino.

Nós andava em desejo
De ver a nascer Jesus,
Calçando os pés de beijo
E cobrir os braços nus.

Apreparemo um berço fino
Dentro de um nosso coração,
Que êste é o rei Divino
De amor e de perdão.

Virgem canto de amor,
Vendo encanto de luz,
Almofadinha de pobre
Para o pequeno Jesus.

Vindes correios mortal,
Vindes corações lhes dar,
Vindes vendidos de amor,
Para Jesus adorar.

Da terra nasceu a rama,
Da rama nasceu a flôr,
Da flôr nasceu Maria,
De menino o Redentor.

S. José foi avisado,
E Nossa Senhora também,
Que fugisse para o Egito
Retira-se de Belém.

S. José levantou,
Arretirou dessa lapinha,
Nossa Senhora acompanhou
Amontado na jumentinha.

A volta de S. José
Do Egito para Belém,
Com o filho de Deus Padre,
Que existe no céu, amem.

VERSOS DOS TRÊS REIS MAGOS

Nepomuceno (Estado de Minas
Gerais) 1944.

Sai a estrêla do Oriente,
Que nasceu pelo Natal,
À meia noite em ponto,
Antes do galo cantar.

Bendito louvado seja,
A estrêla do Oriente,
Illuminou o Deus menino
Que é nosso onipotente.

Nós seguimos uma estrêla,
Que para nós apareceu,
Foi ela quem nos guiou
Onde Jesus nasceu.

O senhor dono da casa,
Escutai e ouvireis,
Lá do lado do Oriente
Estão chegando os três reis.

Do látego em que caiste,
Acordai grande senhor,
Vem ouvir novas notícias,
Quem vos traz são pastoris.

Ó de casa, ó de casa,
Mãe gerona quem tai,
Os três reis do Oriente
Pede a porta para abri.

Ó de casa, ó de casa,
Ó de casa, ó de fora,
Vem abrir a nossa porta
Filho de Nossa Senhora.

Vem abrir a nossa porta,
Com carinho e alegria,
Para entrar esta bandeira
Filha de Virgem Maria.

A vinte e cinco de dezembro,
A bela noite de Natal,
Nasceu menino Deus
Antes do galo cantar.

Que três reis são aquêles,
Que vem da beira do mar,
São os reis do Oriente
Que a Jesus vão visitar.

Deixarão as suas moradas,
E marcharão alegremente,
Farão adorar Jesus
Os três reis do Oriente.

Que vossos tronos deixaram,
Sem sentir grande pesar,
Pelo grande é que tinham
De Jesus Cristo adorar.

Os três reis do Oriente,
Já chegaram a Belém,
Adorando a Deus menino
E a virgem mãe também.

Aceitai disseram êles,
Os três reis
Ouro, incenso de presentes.
Que vos damos de presentes.

Admiraram de ver aquêle
Tão infinito divino,
Coberto de flôres e panos
Abrigando um peregrino.

Sendo do céu a beleza
O amor que querubim,
Havia de ter panos de seda
E o leito de marfim.

Entenderam os três reis,
Que era um senhor de grandeza,
Mostrai naquêle mistério
Que não amava riqueza.

À meia noite em ponto,
Hora em que o galo cantou,
A virgem deu à luz
O Divino Redentor.

Ajoelharam os três reis
E seus hinos cantaram,
Suas vozes maravilhosas
Até os céus alcançaram.

Aceitai-nos, Deus menino,
Dá-nos do céu a palma,
Levai ao celeste império
Nossos corações e alma.

Assim como vos nos destes
Uma estrêla para guia,
Dai-nos o descanso eterno
E a vossa companhia.

Virgem Santa Imaculada
Pelo amor de Jesus,
Permitai que vossas almas
Vão gozar a eterna luz.

Com a vossa bênção Senhora,
Virgem mãe dos pecadores,
Lá no céu brilha com os anjos
E na terra como flôres.

Bendito louvado seja,
Os santos sinais da cruz,
Bendito seja o seu nome,
Maria, mãe de Jesus.

Ó meu amado menino,
Licença vamos pedir,
Para seguir nossa jornada
Para onde havemos de ir.

VERSOS DA CHEGADA, PEDIDO DE OFERTA, AGRADECIMENTO, ADORAÇÃO E NASCIMENTO

Caconde (Estado de S. Paulo). Ex-
traídos do artigo «Folia de Reis»,
de Adriano Campanhole, divulgado
pela «Fôlha da Manhã», de S.
Paulo, de 22 de janeiro de 1956.

“Quando entram numa casa, cantam a “chegada”, que é assim:

Os três reis e vem chegando,
Numa bunita alvorada,
Com grande sастificação
Recebeu nossa chegada.

Pedem, depois, uma oferta:

Vou cantá pá sua famia
Tudo junto arreunido,
Dá oferta aos treis rei santo,
Que nunca é pirsiguído.

Recebida a oferta, geralmente em dinheiro, agradecem:

Agardeço a sua ajuda
Tudo junto em gerar,
Os treis rei mago que lhe ajude
Que lhe há de recompensar.

Se na casa visitada existe presépio, então, de acôrdo com a tradição, a Folia é obrigada a cantar tôda a história de Cristo. Assim:

Adoração

Com prazer e alegria,
Belchior, Gaspar e S. Baltasá,
Soubemos que Jesu nascido
Viemos para adorar.

Viemos guiados por uma estrela,
Que por nós deu uma luz,
Primeiro eu peço licença
Que eu quero adorar Jesus.

Aquela estrêla poderosa
Foi que alumiu o Senhor,
Os treis rei da pastoria
Trouxe mirra, incenso e our' (ouro).

Eu quero adorar Jesus,
Ajoelhado pelo chão,
Aqui está Deus Salvador
Filho da Virgem Conceição.

Nascimento

Ajuntaro os treis monarca
No primeiro de janeiro,
A percura de Jesus,
Que êle é o nosso Verdadeiro.

Quando o Menino Deus nasceu
A estrêla alumiu,
O mundo ficou alegre
O galo também cantou.

Deus Menino foi nascido
Nos campos de Baltasá,
Vinte e cinco de dezembro
Foi na noite de Natar.

Em frente de Baltasá
Deus Menino foi nascido,
Dos treis rei mago adorado,
De reis Herode é perseguido.

Ajuntaro os treis monarca
No primeiro de Ano Bão (bom)
Batizou o menino Deus
O padrinho foi São João.

Foram indo os treis monarca,
Com fé viva e ardente,
Guiado por uma estrêla
Os treis rei do Oriente.

Indo a Nossa Senhora,
Carregando o seu menino,
Prá fugi de reis Herode
Seu caminho foi seguino.

Indo a Virge Maria
Lá prá grutas de Belém
Escondê o seu menino
S. José ia também.

Jesus Cristo foi nascido
Num bonito resplendor,
Na cidade de Belém,
No meio de um manjedor (manjedoura).

O cavalo de Cristo
Foste a jumenta viajante,
Pá fugi de reis Herode
Ferrô de rompão prá diante.

Lá nasceu uma estrêla
Numa hora de alegria,
Lumiou Menino Deus
No colo da Virgem Maria.

Jesus Cristo foi nascido
Como um filho pobrezinho,
No sombrio de um coqueiro
Foi debaixo de um ranchinho.

Na nova que Deus nasceu
Foi a hora da alegria,
Os treis reis foi visitar
Por isso tem sua folia.

Puzero êle num altar,
Com calos de ouro na mão,
O nosso Deus verdadeiro
Foi pregar sua religião.

Quando Deus chegou em Roma
Os treis rei também chegava,
Aqui está o menino
Que os treis rei tanto adorava.

Reuniu os folião
Dia primero do meis
Sairo pro mundo agora,
Companhando os santos reis.

S. Francisco, S. Ponchagrá (?)
E mais santo e companhia,
Visitaro Jesus Cristo
Foi na urtima agonia.

Trazero de Baltasá
O Santo nome de Jesus,
No mundo foi judiado,
Foi pregado numa cruz.

Os treis reis fôro chegando,
Muito triste e paixonado,
Veno seu fio morto
Nesta hora margurado.

Vendo a Nossa Senhora,
De luto tôda tapada,
Veno seu filho morto
Nesta hora margurada.

Veno a Virge Maria,
Com seus travaio dobrado,
Num lamento sem conforto
Viro seu filho sepurtado.

Jesus Cristo padeceu
Para nossa salvação,
Por todos nossos pecado
Morreu na triste paixão.

Zombano foi Baltazá
Aos pé daquela cruz,
Para salvá o nascimento
Para sempre, amem Jesus."

FOLIAS DE REIS DE IGUAPE

Nossa ex-aluna Maria Abujabra esteve, em 1952, lecionando em Iguape, no Estado de S. Paulo, e, então, do informante Benedito Alves de Medeiros, vulgarmente conhecido por Benedito Cabo, recebeu os seguintes esclarecimentos e documentos da antiga folia ou grupo de "Rei" daquela cidade.

Esta era acompanhada por uma ou duas rabecas, viola, violão, cavaquinho, triângulo, pandeiro. De acôrdo com a altura das vozes, os cantadores denominavam-se "baixão", "mestre" e "tipe". O grupo começavam as andanças a 24 de dezembro e quando chegava à frente de uma casa, seus integrantes cantavam:

J. 100

Ó de ca sa no bre
Lá da par te O

gen te Es cu tai que
srien te A che ga da

ou vi re is, ai es cu tai
dos três Re is, ai, a che ga

que ou vi re is
da dos três Re is

Executado por Rabecas

Ó de casa, nobre gente,
Escutai que ouvireis,
Ai, que escutai que ouvireis,
Lá da parte do Oriente,
A chegada dos três reis,
Ai, a chegada dos três reis.

A chegada dos três reis
Do nascente pró poente,
Levavam por Divina Guia
Uma estrêla do Oriente.

Uma estrêla do Oriente
Que longe aparecia,
Que nos guiou até Belém
Lá com Jesus e Maria.

Herodes, como soberbo,
Como um perverso malino
Ensinou os três reis
As avessas do caminho.

Lá saíram os três reis
Numa noite de luar,
Em busca do Criador
Si nunca pudera encontrar.

Foram dar com Êle em Roma,
Revestido no altar,
Santo disse missa
São João veio missar.

São João veio missar,
S. José consagrar a hóstia,
Prá Jesus nos consagrar,
Prá Jesus nos consagrar,

Por pedras de cristal
Água brilhante corria,
Onde Cristo batizou-se
Filho da Virgem Maria.

S. José, Santa Maria
Êles foram pró Oriente.
Foram ver a Jesus Cristo
Nosso Deus Onipotente.

Já vai sendo meia-noite,
O mundo resprandeceu,
Bateu azas, cantou o galo,
Quando o menino Jesus nasceu.

Pudera, Deus nasceu,
Em colchão de ouro fino,
Prá deixar o exemplo no mundo
Ele nasceu tão pobrezinho.

Acordai se estais dormindo,
No vosso sono profundo,
Vindo receber o Rei
Toda delícia do mundo.

A Virgem Nossa Senhora
S. Benedito também,
Com o Menino Deus nos braços
Na estalagem de Belém.

Aqui chegamos à noite,
Nesta nobre romaria,
Os três reis do Oriente
È que trazemos por nossa guia.

S. José descei abaixo,
Acendei o fogareiro,
Sabendo que hoje é nascendo
O nosso pai verdadeiro.

Si tem de nos dar o Rei
Nos dai hoje o que é devido,
Quer nos dê, quer não nos dê,
Deus vos leve ao paraíso.

Abram-se porta sagrada,
Que os Santos Reis querem entrar,
Que vêm ver a Jesus Cristo
No presépio aonde está.

Não tomes por ignorância,
Que as horas são copetentes,
Devemos cantar o Rei
A capitães e tenentes.

Após receber os donativos, o grupo se despedia, a cantar:

J=100

Va - mos a - gra - de - cer a o - fer -
- ta - - - - do ri - co se - nhor do bem
O San - to Rei vos a - ju - da - - -
- - - - Os an - jos di - zem a - mem

Executado por Rabecas

Vamos agradecer a oferta
Do rico senhor de bem,
O Santo Rei vos ajuda
Os anjos dizem amém.

Entregastes a vossa oferta
Nesta hora de alegria,
Sereis filho da bênção
Por Jesus, Santa Maria.

Entregastes a vossa oferta
Destes de bom coração,
O Santo Rei vos ajuda
E lhe traz nas vossas mãos.



Escolhendo simbolicamente a rainha (festeira).
Ibirá, SP.



Dois palhaços e a bandeira, com o ex-voto
Potirendaba, SP.



Palhaços. Cedral, SP.



A "companhia" e os três "merungos". Delfim Moreira,
Minas Gerais.



A "comitiva" com os dois palhaços. Cecral, SP.



A "companhia" completa com o rei (festeiro)
Fernandópolis, SP.



A bandeira e os palhaços. Presidente Bernardes, SP.



A bandeira, com o desenho dos reis tocando
pandeiro, viola e caixa. Ibirá, SP.



Mestre e contra-mestre a cantar, na frente do altar,
tendo um palhaço ao lado. Ibirá, SP.



Pandeiro e caixa, tendo no fundo o estandarte ("bandeira").
Delfim Moreira, Minas Gerais.



Cerimônia em memória de pessoas falecidas. Ibirá, SP.



A dança dos palhaços. Ibirá, SP.



A dança dos palhaços. Ibirá, SP.



A dança dos palhaços. Ibirá, SP.



A dança dos palhaços. Ibirá, SP.

DANÇA DOS TAPUIOS

A Dança dos Tapuios ou dos Tapuias foi descrita, pela primeira vez, por Americano do Brasil, em sua obra "Cancioneiro de Trovas do Brasil Central", publicada em 1925.

Dizia êle, que era um "arremedo fiel da caterã indígena", variando muito, "conforme os lugares e as tribos de que foi tomada de empréstimo". Os dançadores se apresentavam em duas alas e jogavam paus, dois a dois, até que todos se viam empenhados na luta. A dança terminava, quando uma das fileiras conseguia ocupar o lugar da outra. O Cacique vencedor, então, era carregado, ficando o vencido sem o cocar e as armas. O instrumental acompanhante era constituído de borés, maracás, flautas e assobios.

A seguir, a Dança dos Tapuias foi mencionada por José A. Teixeira, no livro "Folklore Goiano", divulgado em 1941. Êle a viu em Jaraguá, no Estado de Goiás, no dia da festa do Rosário, e acrescentou que, outrora, era bem disseminada em várias regiões desse Estado. A dança, segundo o referido autor, evoca cenas da vida do índio, como a caça, a pesca, etc., e apresenta cantos corais e sólos. Como testemunho da mestiçagem indígena, José A. Teixeira transcreve algumas partes da letra.

Contudo, a descrição mais completa desse folguedo é a de Renato Almeida, que o pesquisou, em 1942, na cidade de Goiânia. E de acôrdo com o seu registro, assim nós o relatamos:

1.º) Origem — Segundo o seu informante, natural da cidade de Goiás, onde conheceu a dança, o folguedo é de tradição indígena, havendo entre os participantes descendentes de Carajá.

2.º) Nome — Americano do Brasil e José A. Teixeira a registraram com o nome de Dança dos Tapuias; Renato Almeida a menciona, sob o título de Dança dos Tapuios.

3.º) Figurantes — Êles são: dois Caciques, dois Capitães ou Guias, oito dançadores e mais três músicos, que ficam de lado, com vestes comuns.

4.º) Indumentária e apetrechos — Os Tapuios vestem-se de início, com saiotés, braceletes, cocares, colares e chocalhos nos tornozelos. Pintam o rosto, usam camisa e dançam descalços. Levam, nas mãos, um arco-e-flecha e um bastão de ritmo. Um dos capitães comanda a dança com o apito.

5.º) Coreografia — Para começar a dança, os participantes se apresentam em duas alas, tendo à frente os dois Caciques, que são meninos, e atrás destes os Capitães ou Guias. A cantar, as duas alas se defrontam, dois a dois, a bater os bastões e depois passando estes pela cabeça do adversário. A seguir, fazem uma roda, que se move da direita para a esquerda, e erguem os dois Caciques nos bastões. Refazem-se as fileiras, abrem uma grande roda, prosseguindo a dança com os bastões, com exclamações de alegria. Terminada esta, realizam figurados com os arcos-e-flechas, em roda e em fileiras duplas. De súbito, um dos Caciques cá e finge estar morto. Há lamentações e, posteriormente, a sua ressurreição. Seguem danças alegres, imitam o entrar numa embarcação, o remar e desembarque. A dança termina ao som de uma marcha, e no seu transcorrer os seus figurantes dão a idéia de estar cumprindo um severo ritual.

6.º) Instrumentos musicais — São eles: a sanfona, chamada “Pé-de-cabra” ou “Pé-de-bode”, o bombo e tambor surdo.

7.º) Melodias — Em quase tôdas as partes do folguedo, os Tapuios entoam melodias, cujo texto evoca cantos indígenas. Estas, entretanto, nada têm de índias.

Últimamente, uma ex-aluna registrou a Dança dos Tapuias, em Araguari, no Estado de Minas Gerais, por ocasião da festa de S. Benedito, realizada de 20 a 29 de junho de 1957. A indumentária consistia em camiseta branca de mangas curtas, calça creme com justa nas pernas, saioté e cocar de penas. Nas pernas, usavam guizos feitos de latinhas com chumbos dentro. Nas mãos, levam bastões e a parte central da representação é a dança de fitas, o que já se observou no Caiapó paulista.

CABOCOLINHOS

Cabocolinhos existem ou existiram nos Estados da Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Alagoas e Minas Gerais. Nesta última região, são chamados Cabocolinhos. Também dizem “Os Caboclos”, nome mais antigo, pelo que me informaram, escreve Mario de Andrade em “Danças Dramáticas do Brasil”. O grupo se apresenta aos olhos dos folcloristas que o registraram e estudaram como o de um folguedo popular de inspiração indígena. Com figurado característico, partes faladas ou representadas, os Cabocolinhos se exibem pelas ruas das cidades, nas festas religiosas ou durante o carnaval.

De acôrdo com pesquisas, ainda inéditas, de Guerra Peixe, os Cabocolinhos de Recife, Pernambuco, possuem nos seus diversos grupos ou tribos uma organização mais ou menos semelhantes. E os Tupinambás, do município de Jaboatão, junto a capital pernambucana, podem ser assim descritos, sucintamente:

Nome — Para efeito do registro policial e civil, eles se chamam “Tribu Carnavalesca Mista Cabocolinhos de Tejipló”. Tejipló é o bairro onde o grupo nasceu, na cidade de Recife.

Figurantes — O chefe supremo é o “cacique”. Seguem-se o “pagé”, que exerce a função de conselheiro, mas não possui muita autoridade; Matruá, o feiticeiro, o mágico, apenas simbólico; “caboclos”, os dançadores; “índia-chefe” ou “rainha”, companheira do “cacique” e segunda autoridade do grupo; “caboclas”, dançadoras; meninos e meninas que representam os filhos dos “caboclos”. Divididos em duas filas, denominadas cordões, os “caboclos” são comandados pelo “capitão” e o “tenente”. As “caboclas” são dirigidas pela “índia-chefe”.

Indumentária e apetrechos — Usam cocar, chamado “capacete”, e por baixo deste, cabelos compridos; e ainda, tanga, que vai da cintura aos joelhos, braceletes que se intitulam “ataca-de-mão”, e adornos nos tornozelos, denominados “ataca-de-pé”. Toda a vestimenta é feita de penas e plumas. Os apetrechos são: flecha, com as seguintes partes — “preaca”, arco de madeira; “lança”,

flecha propriamente dita; “batedor”, lugar em que bate a “lança” e no qual há um orifício, para esta atravessar, quando solta; “ponteira”, corda que é presa nas extremidades da “preaca”, e em cujo centro se encontra amarrada a “lança”, que por ela é impulsada; “lanças de caboclo”, pedaços de pau, com a extremidade ponteguada; “machadinha”, pequenos machados feitos de madeira. Entre os apetrechos, deve-se mencionar o estandarte, no qual se vê um índio, segurando um arco, enquanto a flecha atinge uma pomba em voo, e os apitos de metal ou de bambu, que dão início e fim às danças e também as animam. Usam apitos o “cacique”, o “capitão” e o “tenente”.

Partes — Suas diferentes partes coreográficas chamam-se “manobras” e antigamente chegavam a cento e vinte. No ano da pesquisa de Guerra Peixe, em 1952, as partes não ultrapassavam a quinze. Nas “manobras” há dois figurados que se chamam “pé-com-pé” e “trançado-de-cipó”. O primeiro consiste em juntar os pés, mãos, costas, cabeças dos participantes de uma fileira aos da outra, e o segundo é a movimentação, frente a frente, dos dois cordões, conduzindo cada “caboclo” um cipó, na forma de meio arco, ora acima ora abaixo da cabeça. Além das “manobras”, há a emboscada, que se realiza quando um tribo ataca e prende a outra. Esta, contudo, só se efetiva entre dois grupos de Cabocolinhos diferentes, mas amigos.

Recitativo — Eles nada cantam, mas declamam certo som, que abaixa na última sílaba, as “lôas”, que se dividem em “glosa”, solo do “cacique”, e “resposta”, câoro dos “cabocolos”. As “lôas” são versos improvisados, de caráter épico, que se referem à história do Brasil dos primeiros tempos. O assunto é extraído dos livros que lhes chegam às mãos, especialmente os que falam de índios. Quanto à este aspecto, Guerra Peixe observou uma certa preferência pelas obras de José de Alencar. Antes, levavam umas cinco horas recitando; ultimamente, declamam apenas durante uma hora.

Instrumentos musicais — São a “inúbia”, pequena flauta reta de latão, feita por ferreiro, com um orifício próximo à embocadura e quatro da metade para a extremidade inferior, que apresenta, no ponto em que é soprada, um pouco de cêra de abelha; “caracaxá”, nome que os participantes dão ao “ganzá”, tubo cilíndrico, de folha de Flandres, com dentes de milho dentro; “taró”, a caixa clara, e o “surdo”, caixa de timbre mais grave. Ao invés do “caracaxá”, às vezes, usam os “mineiros”, chocalhos semelhantes ao “guaiá” do batuque afro-paulista. O chocalho típico dos Cabocolinhos, entretanto, é o “maracá”, feito de côco, com sementes no interior e um cabo.

Também, durante sua permanência em Recife, Guerra Peixe investigou as tribos dos Cabocolinhos Canindé e Paranaçu. Os primeiros dançam o “toré” e as “manobras” são apenas diferentes aspectos deste. Recitam, também, trechos referentes à riqueza da terra, valentia e dignidade da tribo, Pedro Alvares Cabral, reis preendem “arco” (“preaca”), “espigão” (“lança”), “cordel” (“ponteira”). Os “cabocolos” trazem enrolados ao pescoço um cipó e nas mãos a “lança” e a “machada”. No instrumental de música aparecem chocalhos e “surdo”. A tribo Paranaçu apresenta entre seus instrumentos os “mineiros”, “taró” ou tarol e o “surdo”.

Em geral, nos Cabocolinhos, conta Guerra Peixe, as “flechas” funcionam como instrumentos musicais idiofonos de entrecchoque, e as “inúbias” surgem com o nome de “gaita”.

Últimamente, Renato Almeida investigou, em Recife, os Cabocolinhos Taperaguazes, com sede em Afogados. Compõem-se a tribo de umas vinte pessoas, com indumentária vistosa que recorda a do índio. Seus instrumentos são o “taró”, “gaita” e “caracaxá”, e os personagens: “rei”, “rainha”, “capitão”, “tenente”, “contraguia”, “porta-estandarte” e “cabocolinhos”. Descrevendo-o, declara o referido folclorista: “O auto não é propriamente representado, é dito, isto é, cada qual diz a sua fala, andando e sem fixar o interlocutor”. “Falam apressados e é difícil acompanhar o seguimento da ação dramática, sobretudo para os que não estejam familiarizados com aquela dicção rápida e tão peculiar dos personagens”.

Em Alagoas, segundo Théo Brandão, o folguedo é “estruturalmente um Reizado”. “O próprio traje da maioria dos personagens, bem como a denominação de grande número destes, é o mesmo do Reizado, com os acréscimos naturais, em virtude do seu grande número de partes”. Entretanto, o mesmo autor afirma que há Cabocolinhos que obedecem “ao estilo convencional de índio”, mencionando os Índios de Ouro, que apareceram em Maceió, no ano de 1941.

Com o título de Cabocolinhos, Fausto Teixeira registrou o folguedo em Minas Gerais, no centro e no norte. Compreende, geralmente, crianças vestidas de índio, sob a direção do “morubixaba”. Estas fazem evoluções, brandindo seus pequenos arcos, que produzem ruídos característicos, marcando o ritmo da dança. Entre as figurações, há a dança do Pau de Fita, chamada “do mastro” ou “do cipó”. Conforme Ayres da Matta Machado Filho, em pesquisa inédita, o grupo de Cêro, também em Minas, apresenta melodias cantadas e recorda certos atos da vida tribal, tais como a caça, pesca, guerra e etc. Estes grupos mineiros parecem

se relacionar mais ao Caiapó, do que propriamente ao Cabocolinho nordestino.

Além dessas informações que oferecemos sobre o Cabocolinho, desejamos recordar que outras, com pormenores, principalmente de música vocal e instrumental, se encontram no livro "Danças Dramáticas no Brasil", de Mario de Andrade. Ali, ele descreve um grupo de Cruz de Alma, bairro de João Pessoa, na Paraíba, que apresenta entre suas figurações a "dança do tombo", "dança do cipó", "dança dos Reis", "peleja de guerra", "dança das frechas", "retirada". Os personagens são o "fuchau" ou "reis", "rainha", "matroá". "piramingú", "capitão", "tenente", "mestre". "caboclos". Dois deles — os "perós-mingus" e "matroá" — já haviam sido registrados em grupo de Cabocolinhos, descrito por Rodrigues de Carvalho no "Cancioneiro do Norte", de 1903.

CAIAPÓ

O Caiapó é um folguedo popular de dançadores vestidos à imitação de índios e talvez mesmo selvagens da África, encontrado ainda hoje no Estado de São Paulo e regiões limítrofes de Minas Gerais. Sua mais antiga referência se acha no registro das festas do nascimento da Princesa da Beira, realizadas, na Capital paulista, em 1793 e 1794. Conforme documento divulgado por Afonso de Taunay, nos festejos deste último ano, o "carro triunfal dos taberneiros" foi, então, "acompanhado de umas trindanças de Caiapós".

Quem primeiro descreveu o folguedo com maiores pormenores foi João Vampré (1). Diz ele: "Todos indistintamente, trajavam a caráter, pintados e tatuados à feição de índios, sendo o truculento Cacique, além da prerrogativa do vestir apurado, empunhava luzida buzina de chifre". "O vestuário comum ao rancho consistia em saíotes de penas de peru, calção e camisa-de-meia côr-de-carne, trazendo enfeites vários nas outras partes do corpo". "No meio do farrancho folião, porém, o chefe para logo se distinguiu pelos mais luxuosos e característicos trajés. Além de avultada cabeleira, deitava garboso, um capacete enfeitado de penas garridas. No psocoço ostentava grandes contas de barro cozido e douradas à campolina. Nos braços e artelhos, pulseiras de coloridas penugens e guizos miúdos caíam-lhe com indizível graça. Para mais ufania, circundavam-lhe o corpo vistosas e compridas penas de pavão". "Assim paramentados, compareciam todos os bailarinos munidos de arcos, flechas e paus enfeitados de penas gentis". "Seus instrumentos eram tambu, o pandeiro, o requereque ou macumba, o aricongo, a puita. Em geral, não havia cânticos, antes confusos sons plangentes, sem expressão semiológica".

Essa descrição, que relaciona alguns instrumentos acompanhantes, comuns nas manifestações afro-brasileiras — tambu, puita ou cuica e aricongo ou urucungo, — refere-se, segundo o autor, ao Caiapó da capital paulista e do interior do Estado de São Paulo.

Posteriormente, de 1945 a 49, andamos investigando o Caiapó de Piracacia. Como o anterior, compreendia um grupo de dançadores vestidos de penas. Na frente, ao desfilar pelas ruas, ia o cacique, com um apito e uma buzina de chifre. A retaguarda, vinha o pagé e por fim o "macuru", que representava o filho do cacique. O número de participantes era variável, atingindo, às vezes vinte e cinco. Além do desfile, o grupo realizava, em 1945, uma parte dramática propriamente dita, que era a seguinte: Os integrantes formavam uma roda, em cujo centro deitava-se de costas e de mãos postas o "macuru". O pagé curvava-se sobre ele, sacudindo-o como se o quizesse acordar. A seguir, tomava-o nos braços, levando-o para junto da mãe (Um índio representava esse papel), exclamando: "Acorda! Acorda! Sua mãe está chorando". Depois, o pagé fazia passes mágicos e auscultava o menino. A significação da cena é a seguinte: "O macuru está muito doente e o pagé procura medicá-lo". O ritmo do instrumental torna-se lento e fúnebre. Dois "índios" com arco e flecha dançam de corcoras em volta do "macuru". A um sinal do cacique (toque de buzina), todos se deitam de bruços em direção do menino e o pagé cobre-o com o corpo. Sóa novamente a buzina, o "macuru" restabelece-se e o pagé, exultante, levanta-o nos braços. O ritmo volta a ser vivo. Formam-se, então, duas filas e logo um outro círculo, desta vez de maior circunferência, deitando-se todos os dançadores. Destacam-se o pagé, o cacique e outro "índio". O pagé percorre a roda, pisando nas costas de cada um, e murmura as palavras: "Para sarar quem está doente, acordar quem está dormindo". O cacique e outro "índio" descrevem uma linha sinuosa, passando por entre os dançadores deitados. Ao toque da buzina, todos se levantam, deitando-se no centro dois deles, para completar a cerimônia e, ao som de todos os instrumentos, cessou a representação, entoando os integrantes do grupo:

Somos todos de baitará
A raça de tupi,
Somos marão de quá
Do chefe Caiubi.

O instrumental era constituído de caixas, buzinas, reco-reco, chocalhos, tabuinhas (duas pequenas tábuas de pinho, de forma retangular, presas às mãos dos dançadores por meio de uma tira de couro que, batidas uma contra a outra, marcavam o ritmo).

Tempos depois, já não encontramos no Caiapó de Piracacia o "macuru" e tão pouco as tabuinhas de ritmo. Mas, ainda pudemos ver um aremedo da descrita cerimônia mágico-religiosa, em cujo término, conforme anotações e gravação, os dançadores cantavam:

Somu tudo inadara
Da raça de tupi,
Somu barão de guara
Do chefe Itajubi.

Em 1955, por ocasião do festival folclórico da Semana Euclidiana, tivemos ocasião de investigar o grupo de São José do Rio Pardo. Este compreendia, de acordo com as nossas anotações e as do folclorista Alfredo João Rabaçal, vinte e dois dançadores, sendo vinte homens e duas meninas. No desfile pelas ruas, vinha pela frente o "capitão", com saiote e blusão de capim barba-de-bode, designado por eles "membica", cabeleira e cocar de penas. Seguiam-lhe, em duas fileiras, um tocador de viola e um de violão, com vestes comuns, respectivamente, vermelha e azul, e cocar. E depois, com indumentária semelhante a do "capitão", figurantes que levavam nas mãos arcos e flechas (flecheiros), espadas de madeira, pandeiros, matracas, na forma de duas raquetas de tábua. E por fim, o "caçador" com um blusão e chapéu coberto de penas de galinha, e um machado de madeira "para procurar o mel"; além de duas "bugrinhas", meninas com saias compridas e lenço amarrado na cabeça, uma de cor vermelha e outra azul. O "capitão" tocava um bumbo de fabricação popular, designado "tambur", o qual tinha por enfeite uma cobra embalsamada, que, no dizer dele, servia para dar sorte e tirar quebranto. Usava, também, uma buzina feita de chifre que, na sua expressão, era usada para a marcação e vigilância, quando eram roubadas as "bugrinhas". A tiracolo, levava, ainda, uma grande cabaça, intitulada "melaço", utilizada para guardar o suposto mel. Um dos tocadores de matraca, possuía também uma pequena buzina. Exceção feita aos instrumentistas, os demais traziam pendurados no pescoço apitos, utilizados para "comunicar o perigo". Apenas os tocadores de viola e violão desfilam calçados e todos pintam o rosto de azul, extraído do anil de lavar roupa.

Segundo informações do "capitão", que chefia o grupo, a Alfredo João Rabaçal, o Caiapó é constituído de dois "triplé", o que tem na frente o instrumentista vestido de vermelho, cor que simboliza os "índios" não batizados, e o que apresenta o tocador com indumentária azul, colorido que identifica aqueles que já receberam o batismo. No seu entredo dramático, disse o informante, que o folguedo história o descobrimento do Brasil, quando as "bugrinhas" foram roubadas por Pedro Álvares Cabral e depois recuperadas e festejadas com a dança de dois espadachins e dois flecheiros. Para evocar esse episódio, de quando em quando, aquelas são roubadas por um e outro assistente e depois procuradas e achadas pelo grupo, que costuma receber do raptor um auxílio em dinheiro. Há, então, danças de regosijo. As partes do folguedo se

desenrolam da seguinte maneira, ainda no dizer do "capitão": marcha, contramarcha e roubo da "bugrinha". Revolta de uma das fleceiras contra a que permitiu que sua "bugrinha" fôsse raptada. E para terminar, o encontro festivo da menina. O Caiapó de São José do Rio Pardo nada canta, apenas dança.

Também, possuímos uma notícia do Caiapó em São Paulo, do ano de 1910, e outras de Ubatuba, Guaraguatuba e Capivari. A primeira deve-se ao prof. Jorge Americano, no livro "São Paulo Nequele Tempo", quando descreve o carnaval de 1910: "Vinha um grupo de índios Caiapós abrindo caminho. Paravam e formavam roda. Cobria-lhes o corpo uma espécie de "maillot" pardo fechado até o pescoço, punhos e tornozelos. Era o "corpo bronzeado" dos índios. No pescoço, colares de bugigangas. Nas cadeiras, nas canelas e nos punhos, penas de espanador. Na cabeça, um cocar de penas de espanador. As faces tinham riscos vermelhos. Metade do grupo trazia instrumentos rudimentares; nós de bambu gigante que serviam de caixa de ressonância, taquarinhas de várias grossuras que sopradas, davam notas musicais; e cabaças para sacudir, cheias de pedrinhas. A outra metade do grupo estava armada de arcos e flechas. Os da música começaram a tocar batucando os pés. Os das flechas faziam danças guerreiras. O batuque aumentava, a multidão batucava e o som propagava-se ao longo".

Em Ubatuba, os participantes do folguedo realizavam lutas simuladas e dançavam o pau-de-fita, confeccionando no decorrer do figurado caprichoso tecido, que depois era desmanchado. O instrumental compreendia rabeça, duas violas, tambor, chochalho e reco-recos. Em Caraguatuba, apresentava as partes seguintes: "dança de pé"; "dança de mão" "transpasse", "entrada do Caci-que", "dança de Joelho" e "roda grande". Na cidade de Capivari a parte mais importante do folguedo era a dança do pau-de-fita.

Afinal, nos registros de Caiapó paulista que merecem crédito, recordamos a do folclorista João Batista Conti (2), que se refere ao grupo que alegrava "os festejos atibalianos de outrora". "Apareciam por ocasião do Natal e eram "homens vestidos de índios que, formados dois a dois, percorriam as ruas da cidade, numa dança peculiar e acompanhados de instrumentos rústicos". "De distância a distância, voltavam para cortejar o cacique, dando, no compasso da buzina, um clássico pulinho". "Na sua marcha, se porventura aparecia um cavaleiro, um troli, um automóvel, era pelo chefe dado, com a buzina, um sinal de alarma e todos se atiravam ao chão, apontando com o arco para o "fantasma" e só se levantavam depois do novo sinal do chefe". "O instrumental do Caiapó consistia: a) espécie de tamanco, isto é, taboazinha com um couro, que eles vestiam nas mãos e batiam de acôrdo com a música; b) uma caixa; c) um zabumba; d) uma buzina que era levada pelo chefe".

Do Caiapó do Estado de Minas Gerais, obtivemos quatro referências: uma de Pocos de Caldas, outra de Cabo Verde, a terceira de Muzambinho e a quarta de Oliveira.

Em Pocos de Caldas, o Caiapó surge por ocasião da festa de São Benedito, a 12 e 13 de maio, desde o ano de 1907, segundo afirma o nosso informante. O grupo compreende trinta e cinco ou quarenta dançadores, vestidos à imitação de índios ou selvagens. Trazem uma blusa de côrte reto, com meias mangas, tôda coberta de penas de galinha, um saiote comprido feito de capim barba-de-bode e um cocar de penas, na cabeça. Alguns pintam o corpo com vermelhão da China e outros com tinta de ant. Enfeitam os tornozelos com tiras de pano cobertas de pena e os pulsos com pulseiras de contas coloridas. Certos participantes usam tranças postas no transcurso da apresentação; fazem sinais com a cabeça para se fazerem compreender. Por essa razão, há uma crença entre as crianças da cidade que os "caiapó" são mudos.

O grupo é comandado pelo "chefe" e "contramestre". O "chefe" trás nas orelhas umas bolas de aljôfre vermelhas e azuis e uma buzina de chifre à tiracolo. Com essa buzina, êle marca o início e o final das danças. O "contramestre" auxilia o "chefe", substituindo-o em caso de ausência. Destaca-se, também, entre êles um integrante que se chama "meleiro". Êste não usa, como os outros, saiote de capim, mas camiseta e calça comprida, coberta de penas de galinha. Trás na cabeça um gorro também enfeitado de penas e leva nas mãos uma pequena enxada de madeira e, à tiracolo, uma cabaça. No decorrer da apresentação, o "meleiro" finge retirar mel do solo com a enxada e depositá-lo na cabaça, para depois distribuí-lo, segundo informa, aos companheiros.

O instrumental do Caiapó é o seguinte: duas caixas, duas violas, dois cavaquinhos, dois pandeiros e quatro "cambitinhos", além de quatro flechas e dezesseis espadas. As caixas medem trinta e um centímetros de altura por vinte de diâmetro e têm na boca couro de cabrito. São percutidas com a baqueta e carregadas pelos principais figurantes: o "chefe" e o "contramestre". As violas e os cavaquinhos são os usuais, entretanto, êles preferem os instrumentos menores. Os pandeiros nada apresentam de extraordinário, a não ser a percussão por meio de baqueta. Os "cambitinhos" são pedaços de madeira, em forma de espátula, medindo 25x5, que certos figurantes levam nas mãos, batendo um contra o outro, para marcar o ritmo. As flechas recordam as dos indígenas e os personagens que as carregam chamam-se "flecheiros". Feitas de madeira, em forma de facão, as espadas, medindo 88 centímetros de comprimento, possuem na extremidade uma tira de folha de Flandres de nove centímetros e meio de largura. As espadas também servem para marcar o ritmo batendo umas contra as ou-

tras, e assim também as flechas. Exceção feita a estas e as espadas e "cambitinhos", todos os instrumentos são adquiridos no comércio local.

Apesar da festa de São Benedito ter início a 3 de maio, geralmente, o Caiapó de Poços de Caldas só principia suas atividades no dia 12, pela manhã. Ocultam-se, então, seus integrantes em algumas matas dos arredores da cidade. Os Congos ou Congada vão à sua procura e com acenos, cantando e mostrando-lhe objetos vistos procuram atraí-los. Há uma luta entre o Caiapó e os Congos, que termina com a vitória destes. A seguir, ambos os grupos, a dançar, vão para o centro da cidade até a igreja de São Benedito. Ai, dançam em louvor do santo padroeiro. A partir desse momento, o Caiapó segue sózinho pelas ruas da cidade, dançando à frente de determinadas casas, cujos moradores, por esse motivo, devem lhes oferecer dinheiro. Isso se faz da seguinte forma: o dono da casa faz um sinal com a cabeça ao "chefe" do grupo. Todos cumprimentam os moradores com a cabeça. Depois, realizam a "dança da meia lua". Formam uma meia lua, uma roda e outra meia lua, recebem donativos e vão se embora.

O Caiapó de Poços de Caldas leva sempre duas ou três crianças vestidas de blusa e saia de algodão, de cor vermelha ou azul, trazendo na cabeça um lenço da mesma cor. Estas se chamam "bugrinhas" e, conforme a tradição do grupo, devem ser roubadas por algum espectador. Quando acontece isso, parte um *caiapó*, o "flecheiro", à procura da "bugrinha" e o raptor fica na obrigação de lhe dar algum dinheiro, quando aquela é encontrada. Então, ambos retornam para o meio dos seus até que o fato se repita.

Um grupo de Cabo Verde que participou das festas de Caconde, foi assim descrito por um jornalista (3): "No dia de Nossa Senhora, pela manhã, a cidade foi despertada pelo rufar de tambores, repinar de violas, batidas de pandeiros ao que se juntava o som seco dos recos-recos. Algumas pessoas informaram que estava sendo dançada a "dança dos caiapós", o que se verifica anualmente. Trata-se de uma dança silenciosa, isto é, não há acompanhamento de canto. Apenas os instrumentos marcam a cadência. À frente, destacado do grupo, segue um bailarino que pratica verdadeiras maquiçes coreográficas, sempre, porém, dentro da cadência marcada pelos instrumentos. Os outros bailarinos acompanham com os pés o ritmo da dança primitiva. Nenhuma palavra, nenhum verso. Só a batida dos pés, dos pandeiros, dos bombos e o repinar miúdo das violas. Participavam do "terno" doze pessoas, comandadas por dois "meirinhos", armados de espadas de pau. Os bailarinos cobriam-se com uma tanga de barba-de-bode, usavam coques de penas coloridas e estavam armados de flechas, representando indígenas caiapós. As partes do corpo expostas estavam pintadas de azul, sendo da mesma cor as espadas dos "meirinhos" e as

de dois indígenas. Acompanhava o grupo uma "cunhatã" de cerca de dez anos, sendo ela figura central do "terno", já que o motivo da tribo. Acontece, entretanto, que a mesma pode, de momento para outro, ser raptada. E isso se verifica. Os "índios", então, saem em perseguição ao raptor, e este, quando apanhado, deve pagar uma contribuição. Depois, a cunhatã volta para a tribo até que outro raptado se verifique e seja pago novo resgate. O produto da dança é, depois, entregue à santa ou santo que está sendo homenageado. Podem-se distinguir na "dança dos caiapós" três elementos distintos: os índios com seus instrumentos rústicos, o branco representado na autoridade do "meirinho" e a religião. A dança é executada, exclusivamente, por pretos e mulatos. Apesar do "meirinho" que eu conversasse com um deles, consentiu o "meirinho" que eu viesse da cidade de Cabo Verde (Minas Gerais). Que o "terno" completo é composto de quarenta pessoas, sendo dezesseis "índios" armados de flechas e dezesseis de espadas e de outros oito músicos. Eles são dirigidos pelo "meirinho".

Em Muzambinho, o Caiapó compreendia, em outros tempos, contou-nos um informante, um grupo de vinte e quatro dançadores. A parte dramática consistia, principalmente, na procura da "bugrinha", que de passo a passo desaparecia da tribo. O instrumental era viola, caixa, adufe, buzina, arcos e flechas. Seguindo uma aluna, na cidade Oliveira, depois de perambular pelas ruas, o grupo formava uma roda, cujo centro era ocupado por um dançador que cantava alternadamente com o côro:

Solo — Abre essa roda
Dêxa a ema passeá.
Peitu di pomba
Coração di sabiá.

Côro — Oleré, ê, ê, ê,
Oleré, ê, ê, á,
Peitu di pomba
Coração di sabiá.

BIBLIOGRAFIA

- (1) VAMPRE, JOAO. «Revista da Academia Paulista de Letras». N.º 26. Ano VII, 12 de junho de 1944.
- (2) CONTI, JOAO BATISTA. «Atibaia Folclórica». Inédito.
- (3) CAMPANHOLE, ADRIANO. «Dança dos Caiapós em Caconde». Fôlha da Manhã. 30 de setembro de 1945.

Perseguindo a linha histórica do Caiapó, como folguedo de pessoas do povo que se vestem de índio ou selvagem, para desfilar e dançar, nós o relacionamos a um costume idêntico da Europa, desde o século XV. Antes mesmo, foi lançada a moda, talvez pela corte de França, de organizar festas com indígenas e mesmo personagens fantasiados de índios. Ferdinand Denis (1) refere-se a uma festa de índios e mais marinheiros franceses, com indumentária do mesmo feitio, que teve lugar diante de Henrique II e Catarina de Médicis, em Ruão, no século XVI. Garante por sua vez Souza Viterbo, recordado por Mario de Andrade (2), que já em 1619, os jesuítas faziam em Portugal bailados característicos figurando tapuias e aimorés. A moda do "sauvage" ou "homme du bois", escreve Van Gennep (3), se difundiu e transformou-se nos grupos que, durante séculos, com suas fantasias de penas, acompanharam os manequins do carnaval francês. O interesse da Europa pelos índios da América e mesmo pelo selvagem da África foi considerável no século XVIII.

Este costume europeu de organizar farranços com índios ou gente vestida de índio, o que era mais comum, não demorou a ser trazido para cá, terreno favorável para a sua maior difusão. Já em 1583, houve "tapuiada" em São Paulo, referida como orgia de índios com homens brancos. E nas festas comemorativas à coroação de Dona Maria I, em 1760, na Bahia, apresentou-se a Dança dos Meninos Índios, armados de arco e flecha, como número de um bailado dos Congos. Motivado por essa tradição da Europa, de quase quatro séculos, teria nascido o nosso Caiapó assim como os demais folguedos populares brasileiros do gênero: Dança de Tapuias, Cabocolinho, Caboclos e etc.

O centro irradiador do Caiapó julgamos haver sido São Paulo de Piratininga, onde vamos encontrá-lo, em 1794, incluído nas festas de nascimento da Princesa da Beira. Isso é possível explicar pelo nome, o qual advém dos índios Kaiapó, do grupo Gê, cujo ramo meridional, na primeira metade do século passado, ainda se estendia pelo rio Parnaíba até o alto Paraná, chegando às proximidades da foz do Tietê. Estes índios, que habitaram o oeste de Minas Gerais e o noroeste de São Paulo, causaram, nos séculos XVII e XVIII, grandes transtornos aos bandeirantes. Foi mesmo feroz e longa a luta dos bandeirantes, lembra Mario de Andrade, com justeza, para dizimar os índios Kaiapó, que impediam e destruíam o trabalho de mineração entre a vila de Goiás e as Minas Gerais. É possível, portanto, imaginar que o nome dado ao folguedo de mais velha documentação paulistana tenha se motivado na tradição bandeirista de luta contra a referida tribo. Apenas o nome, porque os

traços indígenas que permaneceram no Caiapó, folguedo popular, são especialmente Tupi-Guarani, que mesmo os dos moradores da região em que ele se manifestou.

Afonso A. de Freitas, julgando o folguedo um arremedo do índio Kaiapó, chama-o de organização artificiosa de pretos crioulos da capital (4). E dessa maneira, destaca duas constantes que temos observado nos grupos investigados ou mesmo descritos por outrem: o aparecimento do descendente do africano, até como principais figuras do agrupamento, trazendo-lhe a sua contribuição cultural, recordada na base percussiva das suas danças e, talvez, na indumentária de barba-de-bode e na pintura do rosto; e o juízo que os elementos de fora fazem do folguedo, considerando-o coisa de somenos importância, mero "arremedo do índio Kaiapó, organização artificiosa de pretos crioulos da capital".

Quanto à primeira constante, não temos dúvida em afirmar que ela está presente em quase todos os grupos observados, e à respeito da segunda, lembramos, que socialmente — o que não pode deixar de merecer especial registro — o folguedo era e é ainda, na maioria dos lugares em que aparece, tido como expressão de gente ruim. Mas, apesar desta má vontade de certos elementos da classe dominante e mesmo de toda ela em relação ao folguedo, a verdade é que ele existiu em numerosas cidades paulistas e mineiras do sul, próximas do nosso Estado, e ainda hoje pode ser visto, passados mais de século e meio do primeiro registro.

Há trinta ou quarenta anos atrás, era fenômeno folclórico característico de várias regiões do Estado: Atibaia, Itapetininga, Piracicaba, Capivari, Ubatuba, Caraguatatuba, Caçapava, Itatiba, Jundiá, Iperó, São João da Boa Vista, Guarulhos, Pindamonhangaba, e de Minas: Muzambinho, Oliveira, pelo menos de acôrdo com os nossos registros. Atualmente, aparece em São José do Rio Pardo, Ihabela, Piracacia, Mairiporã.

Esta permanência de quase dois séculos prova a força vital do folguedo, que possivelmente advenha de seus elementos mágicos, guardados pelos principais chefes, no geral crioulos, descendentes de africanos, expressados em ritos que recordam a cultura Tupi-Guarani, e talvez algo da África.

A propósito, recordamos que o chefe do Caiapó de Piracacia, há cerca de uns quinze anos, era tido como feiticeiro e inclusive andou tomando cadeia pelas suas artes e acabou criminoso, e o "capitão" do grupo de São José do Rio Pardo apresenta, ainda atualmente, as mesmas prerrogativas.

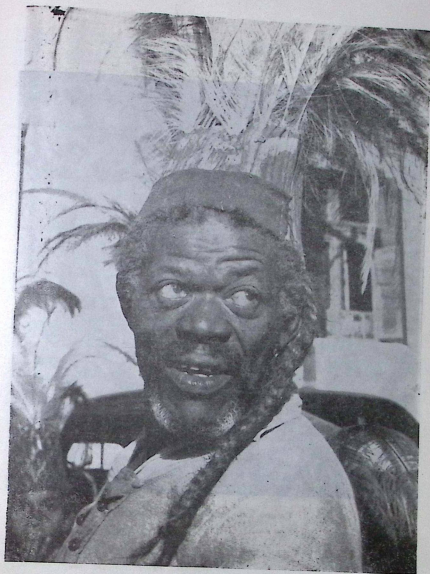
Esta talvez seja a razão do Caiapó ser pouco referido pelos nossos cronistas, geralmente muito indianistas e católicos, e ter se metido em festas carnavalescas, para sobreviver. Ele é um folguedo anti-católico ou melhor esclarecendo acatólico — apenas há

um escritor, David Antunes, que menciona um estandarte, com a efigie de São Benedito, no antigo grupo de Piracicaba e em consequência a Igreja nunca o viu com bons olhos. Seus integrantes falam pouco e são, por tradição, temidos; as crianças fogem aterrorizadas com a sua aproximação e os adultos os chamam pejorativamente de "bugrada". Hoje, porém, os poucos grupos existentes vão perdendo as características mágicas que possuíam e quando as expressam muitos a fazem sem convicção. De maneira que no geral e funcionalmente, aparece como folguedo de brancos, negros ou mulatos, que congrega gente das classes menos favorecidas, a fim de se projetar, pelo menos de vez em quando, nas festas da localidade, às vezes misturados com os cordões de carnaval.

Considerado por muita gente folguedo de origem indígena ou de inspiração indígena, o Caiapó, na nossa opinião, é bem uma prova de que o folclore brasileiro não pode deixar de ser estudado segundo o critério da aculturação. Ele, muitas vezes, é um complexo de tradições, as mais diversas, que só serão analisadas e entendidas com fundamento se ativermos à aculturação, definida como o resultado direto de contactos que se estabelecem entre indivíduos, grupos de indivíduos e povos de cultura diferentes, e que põe em ação, quase automaticamente, o mecanismo da transmissão de traços culturais, e portanto, de folclore. Não existe uma só origem no folclore brasileiro, porque somos o resultante de várias origens e continuamos a ser. E isso se verifica no Caiapó, onde se acham presentes e difundidas, em consequência da aculturação, tradições européias, bandeiristas, indígenas da América e de grupos africanos.

BIBLIOGRAFIA

- (1) DENIS, FERDINAND — «Une Fête Brésilienne à Rouen en 1550.» Paris, 1850.
- (2) ANDRADE, MARIO — «As Danças Dramáticas do Brasil.» Boletim Latino-Americano de Música. Primeira parte. Abril de 1946. Rio de Janeiro.
- (3) VAN GENNEP, ARNOLD — «Manuel de Folklore Français Contemporain.» Editions Auguste Picard, Paris.
- (4) FREITAS, AFONSO A. DE — «Tradições e Reminiscências Paulistanas.» 2.ª edição, ilustrada. Livraria Martins Editôra, São Paulo.



Cabeça de caiapó, com o cocar e a trança.
Piracicaba, SP.



Ca'apó em desfile. Piracicaba, SP.



Aspecto da roda do Caipó de Piracicaba. Atibaia, SP.



Ao toque da buzina, dança o Caiapó de Piracaiá.



Caiapó de Piracaiá a tocar o bumbo.



A cerimônia mágica do Caiapó de Piracema.



Desfil. o Caiapó de Piracema.



O Caiapó de S. José do Rio Preto.



Alguns integrantes do Caiapó. Poços de Caldas, Minas Gerais.



Outro aspecto do desfile do Caiapó.
S. José do Rio Pardo, SP.



O flecheiro e a "bugrinha" do Caiapó.
S. José do Rio Pardo, SP

O ACOMPANHAMENTO DO CAIAPÓ DE
S. JOSÉ DO RIO PARDO

VIOLA

MATRACA

ESPADAS

PANDEIRO

SURDO

$J = 100$

VIOLA

MATRACA

ESPADAS

PANDEIROS

SURDO

$J = 50$

VIOLA

MATRACA

ESPADAS

PANDEIROS

SURDO

O ACOMPANHAMENTO DO CIAIAPÓ DE
POÇOS DE CALDAS

MATRACAS $\text{♩} = 160$

SURDO

CANTO DO CIAIAPÓ DE PIRACAIA

$\text{♩} = 120$

So — mu — tu — du — i — na — da — ra

Da — ra — çade Tupi — So — mu — ãa — raõ — do

Gua — rá — Do — che — fe — I — ta — ju — bi

CANTO DO CIAIAPÓ DE OLIVEIRA

$\text{♩} = 110$

A — breg — sa — ro — da — Dê — xu — e — ma — pas — si —

— á — Pei — to — de — pom — ba — ço — ra — ção — de — sa — bi —

— á — O — le — rê — ê — ê — ê

O — le — rê — ê — ê — a — Pei — to — de

pom — ba — ço — ra — ção — do — sa — bi — á

BUMBA-MEU-BOI, BOI-BUMBÁ, BOI, BOIZINHO
E BOI-DE-MAMAÔ

O Bumba-meu-boi, nas suas diversas variantes, em que sempre se faz presente o travesti do boi, é um dos mais divulgados folguedos populares do Brasil. Sua mais antiga referência é de 1840, devendo-se ao padre Lopes Gama, que criticou o folguedo no jornal "O Carapuceiro" de Pernambuco. No histórico texto, publicado, depois, por Pereira da Costa, na obra "Folklore Pernambucano", encontramos a seguinte descrição do Bumba-meu-boi: "Um negro metido debaixo de uma baieta é o boi; um capadócio, enfiado pelo fundo dum panacú velho, chama-se o cavalo-marinho; outro, alapardado, sob lençóis, denomina-se burrinha; um menino com duas saias, uma da cintura para baixo, outra da cintura para cima terminando para cabeça com uma urupema, é o que se chama caipóra; há, além disto outro capadócio que se chama o pai Mateus. O sujeito do cavalo-marinho é o senhor do boi, da burrinha, da caipóra e do Mateus". A seguir, Lopes Gama diz que há dança, "ao som de violas, pandeiros e de uma infernal berraria", morte e ressurreição do boi, "por virtude de um elister, que pespega o Mateus", e também o aparecimento de "um sujeito vestido de clérigo, e algumas vezes de roquete e estola, para servir de bobo da função". "Esse padre ouve de confissão ao Mateus, o qual negro cativo faz cair de pernas ao ar o seu confessor, e acaba, como é natural, dando muita chicoteada no sacerdote!"

Dentro do esquema do padre Lopes Gama, o folguedo foi mencionado, depois, em diferentes regiões do país, desde a Amazônia até o Rio Grande do Sul, às vezes surgindo em variantes muito pobres, nas quais apenas aparecem o boi e os vaqueiros ou toureiros.

Na Amazônia, denomina-se Boi-bumbá e também simplesmente Boi. No seu livro de recordações "Terra Pauxí", Francisco Manuel Brandão refere-se a um grupo de Obidos. Seus personagens eram: Amo, Boi, Pai Francisco, Cazumbá, Catirina, Vaqueiros, Índios ou Cabócos Guerreiros, Doutor Veterinário. Eis o enredo: Catirina, prestes a ter um filho, deseja comer a língua do Boi. E

para que o inocente nascesse de bôca torta, Cazumbá, convidado a ser compadre dela, promete falar do assunto com Pai Francisco. Este concorda e os três vão em busca do Boi, terminando Pai Francisco por acertá-lo com um tiro. Isso se faz ao som do canto dos Vaqueiros, acompanhado das "palmas de madeira". Em seqüência, Pai Francisco sangra o Boi e tira-lhe a língua, que é oferecida à Catirina. O sangue do Boi transforma-se em vinho e é oferecido, em primeiro lugar, ao dono da casa onde o Boi-bumbá é representado. O côro canta uma triste melodia, enquanto os demais personagens saem de cena. O Amo ouve o canto e aparece, gritando com os dois Vaqueiros, responsáveis pela segurança do Boi, que se chama Boi de Fama. Ante a ameaça do Amo, os Vaqueiros saem à procura de Pai Francisco, mas são repelidos com carga de chumbo. Então, são convocados os Índios ou Cabôcos Guerreiros e êstes antes de partir, recebem o batismo, ao som da viola. Afinal, Pai Francisco, com Catirina e Cazumbá, é intimado a chamar o Doutor Veterinário. É aplicado um clister no Boi e há, então, a ressurreição.

Em Belém, Pará, escreve Bruno de Menezes no seu excelente trabalho "Boi-bumbá", o grupo, segundo a tradição, apresenta como personagens o Dono da Fazenda, Dona Maria (sua esposa), Moça Branca (filha do casal), Amo ou Feitor, Pai Francisco, Mãe Catirina, Cazumbá, Mãe Guimá, Tripa do Boi, Doutor Curador, Padre e Sacristão, Vaqueiros e Índios. O folgado tem início com o apito do Amo, que logo passa a cantar, convidando o Boi para a brincadeira. O Boi está inquieto e nem os Vaqueiros, Amo e Índios conseguem acalmá-lo. Aparece Pai Francisco, preto velho, Catirina, Mãe Guimá e o compadre Cazumbá, improvisando uma dança, sempre a fugir das marradas do Boi. Depois destas cenas, no próprio "curral" do "bicho", os Bois tradicionais saíam à rua, visitando as casas dos conhecidos, onde achavam preparados comes e bebes. Aí, repetiam as mesmas cenas até que Catirina pedia a Pai Francisco um pedaço do Boi para comer e o negro acertava-lhe uma carga de chumbo. Seguia-se o "repartimento" do Boi e o desaparecimento do Pai Francisco, que era procurado pelos Vaqueiros e Índios. Afinal, era preso e o Doutor o orientava sobre o que fazer para salvar o Boi. A salvação dependia dos espirros que desse no fim do espinhaço do "bicho". E assim o Boi recuperava a vida.

Do Boi-bumbá da Amazônia há numerosos registros musicais no mencionado trabalho de Bruno de Menezes e no livro "Danças Dramáticas do Brasil", de Mario de Andrade. Também, Renato Almeida divulga algumas melodias na "História da Música Brasileira".

Recolhemos de um informante de Parnaíba, Piauí, com um punhado de temas musicais, algo sobre o folgado do Boi do bairro

Os Campos, realizado nas festas de Santo Antônio, São João e São Pedro. Entre os personagens se achavam o Boi, armação de cipó, tração em arcos, e coberta de lona pintada de cores vivas, com uma caveira do animal; Marroquinha, filha do Amo, um menino vestido de mulher; Sargento, homem fardado, como se fôsse militar; Vaqueiro ou Pai Francisco, levando nas mãos uma vara de ferro; Catirina, esposa do Vaqueiro e quem o chama de Chico, também homem vestido de mulher; Burrinha, homem metido dentro de um cesto oblongo, furado de dois lados, para que possa enfiar as pernas, a fim de parecer montado, e cujo cesto, todo coberto de estopa, apresentava numa das extremidades uma cabeça de burro, feita de madeira leve; Cazumbá, também chamado Folharão, espécie de feiticeiro, coberto de folhas verdes e uma máscara horripilante; Cunhã, companheira do feiticeiro e ainda um homem vestido de mulher maltrapilha, com os cabelos postiços desgrednhados; Cabôcos Reais, oito figuras, com blusas e calças curtas de cores variadas, meias compridas, tênis brancos e cocares de penas enfeitados de espelinhos e lantejoulas.

A folgança realizava-se ao ar livre e começava com as aventuras da Burrinha e da Catirina e daquela com o Boi. Depois, a Burrinha ia contar ao Amo, que o animal estava com bicheira no rabo. Entravam em cena, então, o Cazumba e a Cunhã, para curar o Boi. E a representação, segundo nosso informante, continuava sem que se observasse a morte do Boi. Esta se dava em dia previamente marcado, no último domingo das festas de junho. O Boi, aí, fazia as despedidas à frente das casas, onde se apresentara anteriormente. Posteriormente, todos tentavam laçá-lo e por fim quem o conseguia era o Vaqueiro ou Pai Francisco. Este com uma faca o sangrava, tirava a suposta língua e a entregava ao Amo, fazendo, a seguir, a partilha dos demais pedaços, a dizer versos adequados à ocasião, em geral humorísticos. A ressurreição do Boi só se dava no ano seguinte. Para dar maior realismo à cena da facada, o Faca, homem que estava dentro do Boi, colocava uma bexiga fresca, cheia de tinta vermelha, no lugar em que o Vaqueiro ia ferir o animal. E com essa artimanha, a assistência tinha a impressão de que o sangue escorria do Boi, quando era esfaqueado.

No Ceará, em Itapipoca, Luiz Heitor investigou o Boi de Reis, para celebrar o dia de Reis, que possuía como personagens o Boi, Romão (vaqueiro), Liseu (ajudante do vaqueiro), Isabelinha (burrinha), Juca (macaco), Caboré (ave noturna), Cachorro, Bode da Fazenda, Fantasma ou Fantasma, Velha ou Velho, Damas e Soldados. O Boi, depois de dançar, era morto pelo Vaqueiro, com uma pancada. Este era aprisionado pelo Cachorro e o Boi ressuscitava por meio de um moleque introduzido na cauda. Apresentavam-se

a Isabelinha e demais participantes. Para terminar, o Boi voltava à cena, dançando ao som dos aboios.

Em Fortaleza, Quixeramobim, Crato, Acaraú, Sobral, com o nome de Boi Surubi e mais ainda com o de Bumba-meu-boi, o folgado foi registrado com outros personagens, pouco comuns nas demais regiões: Mané Gostoso, Fiscal Municipal, Zé-do-Abismo (Reg. Gustavo Barroso), Caga-prá-ti, fantasma de forma humana (Reg. Rodolfo Teófilo), Caretas, “que de fisionomia e falas disfarçadas, orientam e executam tudo, do começo ao fim” (Reg. Paulo Elpidio de Menezes), Tuxaua, índio, e Mãe dos Caretas, “velha quartuda e corcunda” (inf. Paulo de Melo Jorge), Mascarrados ou Papangus (Reg. Florival Seraine), Bês Carrasco, “jovem pelintra, em alusão ao velho Francisco Vás Carrasco, pai das célebres sete irmãs, das quais descendem muitas famílias da ribeira do Acaraú” (Reg. D. José Tupinambá da Frota).

Oswaldo de Aguiar, nas suas “Crônicas Alegres”, refere-se ao Bumba-meu-boi do sítio Raís, em Massapé. A função era realizada nos terreiros das moradias rurais e urbanas. O grupo chegava, tendo na frente o Papangus, Casal de Velhos, Damas e Galantes. Pedia permissão para a representação. Entrava o Boi e todos dançavam. Mateus ou Mateu e Eliseu faziam piraúetas. O Boi enfurecia e derrubava o Mateus. Este enfeudado dava-lhe uma cacetada e o Boi desfalecia. Cazuza, seu proprietário, procura o responsável pela morte do animal. Chega o curandeiro e receita um clister, que consiste na introdução de um menino na barriga do Boi. Com isso, o Boi melhorava um pouco, mas acabava sucumbindo, entre choros e lamentos. Havia o esquarteramento do animal e a distribuição de pedaços, representados simbolicamente por lenços, que deviam ser devolvidos com prendas. Terminada essa parte, o Boi ressuscitava e passava a dançar. Saía, depois, pelas mãos do Mateu e do Eliseu. Entravam a Burrinha, Ema, Caboré, enquanto cantavam os Caretas e as Damas.

Quanto ao material musical do Bumba-meu-boi do Estado do Ceará, possuímos cinco melodias grafadas por Leonel Silva e divulgadas por Mario de Andrade em “Danças Dramáticas do Brasil”, além das gravações inéditas de Luiz Heitor. Pelo menos, esta é a informação que temos.

A Mario de Andrade também devemos um dos melhores registros, principalmente quanto à música, do Bumba-meu-boi do Rio Grande do Norte. No citado registro, ele enumera os personagens: Gracioso ou Mestre, com dolmã de farda, calça com lista vermelha e chapéu formando coroa, enfeitado de espelhos, além de espada; Mateus, vaqueiro preto, com chicote; Birico, mascarado com bigodão caído e também chicote; Rosa, Contramestre, dois Galantes, duas Damas, Padre, Burrinha ou Zabelinha, Cavalinho ou Gigante, Maria Isidora da Conceição (mulher

do Gigante), Bode, Cabocolinha, Manué da Lapa, Boi, Cachorro Toicinho, Jurubeba, Zé Maria, Doutor, Pastorinha, João Curujuba, Rosalina, Guriabá, Jaraguá, Bate-Queixo, Ema, Marinheiro, Sapateiro. A representação dava-se ao ar livre, à frente de casa importante, onde se colocava um pano pendurado em dois paus, à guisa de palco; as entradas e saídas dos personagens eram feitas por debaixo do pano.

Nos Bumba-meu-boi, a que tantas vezes assisti, escreve o folclorista riograndense do norte Luís da Câmara Cascudo, o elenco era o seguinte: o Boi, Mateus e Birico (vaqueiros negros ou um negro e um caboclo), o Amo (mestre, dono do Boi), a Burrinha, o Bode, o Urubu, o Bate-Queixo, o Sizudo, o Lalaia ou Corpo-Morto, a Caipora, o Gigante ou Cavalinho, as Damas e os Galantes. “Num outro que vi nas Estivas, município de Arez, intervinha o Jaraguá”. O mesmo autor afirma que no seu Estado o folgado também é conhecido por Boi Calemba.

Na tradição de Recife, Pernambuco, segundo informação de Paulo Viana, em artigo no “Correio do Povo” (Recife- 16-1-1955), os figurantes entram na roda do Bumba-meu-boi, na seguinte ordem: Cantadeira e Tocadores (Cantadeira é a mulher que conhece e entoa todos os versos, para que os personagens se exibam; ela senta num banco junto aos Tocadores, que fazem o acompanhamento com percussão e ganzá); Capitão (indivíduo que monta o Cavalinho e uma espécie de dono do folgado); Mateu e Bastião (figuras grotescas, pintadas à moda de palhaços, com chapéu de côro e bexigas de boi, cheias, nas mãos); Ema (travesti da conhecida ave); Pica-pau (imitação do passarinho que bate com o bico na madeira); Babau (figura de cavalo com queixada de boi); Gia Pimenta (travesti do sapo cururu); Morto carregando o vivo, Valentão, Chorão e Dona Joana, Maria Come-rói e Mestre Tiá, Fumeiro, Dentista. O Boi é a última figura a entrar em cena, sendo acompanhado do Arlequim, espécie de menino bobo, que dança à sua frente. O Mateu e Bastião participam de quase todo o entredo dramático.

Este folgado pernambucano já havia sido anotado por Mario de Andrade (“Danças Dramáticas do Brasil”), anos atrás, tendo como participantes, além de muitos dos citados, a Pastorinha, Catarina, Mestre Domingos, Maria Caramela, Caiporinha, Caçador, Cobra, Calú ou Burrinha. É curioso notar que Maria Come-rói era Maria Come-não-come e o Mestre Tiá, dois meninos debaixo de uma espécie de tear, e que Dona Joana fingia tecer; aí, aparecia Maria Come-não-come para fazer cobrança e acabar com o tear; Mateu e Sebastião, tal como registra Mario de Andrade, davam-lhe uma surra. Esta cena, na descrição de Paulo Viana, se resume num desafio de improviso entre Maria Come-rói com o Mestre Tiá. O Pica-pau era o Pinicapau e consistia num “tambor

de esteira com um pano branco no lugar da pele. Um homem se enfiou nisso. Do meio do pano sai por alto um pau em que um passarinho, Pinicapau, de pano, sobe e desce aos pulinhos". As anotações do folclorista paulista são acompanhadas de vinte e cinco melodias, encerrando-se com temas da morte do Boi, sua retirada e despedidas.

Também, Renato Almeida assistiu, em 1958, em Recife, "O Boi Linda Frô", em que apareceram Sebastião e Mateus, o Capitão montado no Cavalo-Marinho, o Valentão, Caboclo (índio), Caipora, Caçador, Burrinha que levava às costas o Mané das Batatas. Descreveu a Caipora como um "sujeito com peneira na cabeça, vestido de camisolão e um grande boneco de pano grudado no peito". E acrescentou, que o Caçador andou procurando-a para matá-la, o que acabou não fazendo.

Hoje, o entrecho da morte e ressurreição do Boi, fundamento do folguedo, participa, no Estado de Alagoas, dos Reisados e Guerreiros, como o principal e obrigatório entremez. Abelardo Duarte, porém, no trabalho "Um Folguedo do Povo: o Bumba-meu-boi" conta que o folguedo existiu, "até a época que se situa mais ou menos no terceiro decênio do nosso século", na área lacustre alagoana, com o nome de Bumba-meu-boi ou mesmo Boi-dá. Menciona uma descrição de Jorge de Lima de uma versão das margens da lagoa Manguaba, em que os figurantes eram "o Toiará (sem dúvida, Foiará, como aliás esclarece Abelardo Duarte), vestido de fôlhas, o malazartes Mateus, o Boi roncador, o Jaraguá, a Catarina, o Doutor, o Morto-e-vivo, a Zabelinha (Burrinha), o Mané Pequenininho". E a seguir, transcreve o argumento do folguedo que viu no Engenho Hortelã e cujas principais figuras eram o Boi, Mateus, Rei, Secretário de Sala, Doutor, Catarina, Capitão, Vaqueiro. Acrescenta que a indumentária guarda certa analogia com os Reisados antigos.

Na Bahia, o Bumba-meu-boi é mencionado nas localidades de Amargosa, Aratuípe, Boa Nova, Brejões, Brumado, Caravelas, Caculé e etc. Mas, apenas Edison Carneiro, ultimamente, se referiu a uma variante baiana, que chamou de "terno do boi" e que apareceu, em 1937, na Segunda-feira do Bomfim, na Ribeira, com estandarte vermelho e a inscrição: "Viva o boi Janeiro". Houve morte, lamentação e ressurgimento do Boi, não faltando também o "testamento", peça em versos, que cuida da divisão do animal a presentes e ausentes. A seguir, menciona o Boi Estrela, do Mar Grande, que compreendia o Boi, Vaqueiro, Mestre, Porta-Estandarte e Pastoras, além, às vezes, do Dono do Boi. Como se pode notar, a versão do folguedo é muito pobre.

Versões do Bumba ou simplesmente Boi existem, também, em Minas Gerais, Espírito Santo, Estado do Rio de Janeiro, São Paulo,

Rio Grande do Sul. Em Santa Catarina e Paraná, o folguedo se intitulava Boi-de-mamão.

Um nosso informante contou-nos do Boi Maiadinho, que aparecia nas fazendas de Quissaman, no Estado do Rio, durante as festas de São João e Santo Antônio. Os figurantes eram o Boi Maiadinho, Mãe Maria (caboclo vestido de mulher, com um lenço na cabeça e um adufo na mão), Pai João (caipira com roupa preta, chapéu de palha na cabeça e um violão na mão) e tocadores de viola, chocalhos e gaita ou sanfona. O folguedo desenvolvia-se no centro de uma roda, com uma espécie de leilão do Boi. Mãe Maria e Pai João, donos do animal, discutiam sobre se deviam ou não vendê-lo, enquanto outros personagens ofereciam isto e aquilo pelo Boi. Final, para satisfazer a mulher, Pai João resolvia ficar com ele, e o Boi bufando, no meio da roda, dava uma carreira e metia-se no matto.

Em São Paulo, conhecemos duas variantes muito rudimentares: o Boi de Jacá de Pindamonhangaba e o Boizinho ou Dança do Boi de Ubatuba, ambos aparecendo, mais comumente, por ocasião do carnaval. O de Pindamonhangaba chama-se "de jacá", porque o corpo do Boi é formado por um grande jacá, cesto. Ele é acompanhado pelo Vaqueiro e o Dono do Boi e sai à rua, a fim de divertir os populares com os mais variados e cômicos figurados. Ora o Boi investe sobre o Vaqueiro e este procura se livrar das suas marradas, ora é o Vaqueiro que avança sobre o Boi e segurando-o pelos chifres, tenta derrubá-lo. O Boizinho de Ubatuba apresenta, além do Boi, três toureiros, um funcionando como "mestre" ou "chefe do serviço do boi", e instrumentistas, que podem ser: o da rabeca, violas, pandeiro e caixa.

Em Torres, no Rio Grande do Sul, o folguedo, com o nome de Boizinho, possui, conforme pesquisas de Dante de Laytano, os figurantes, a saber: Vaqueiro, com roupa velha e esfarrapada e uma máscara de barba; Doutor, também de máscara e espada na mão; o Ginete, que monta o Cavalinho, com capa branca, chapéu empinado, laço e máscara; Boizinho, Cavalinho, Urubu, Leão, Urso, Caipora, Cachorro e etc. A representação tem início com a chamada do Boizinho, que leva à frente o Vaqueiro. Ambos entram em cena e realiza-se uma tourada, que termina com a morte do Boizinho. O Vaqueiro, então, chama o Doutor e este dá um remédio ao animal, fazendo-o ressuscitar. Aproxima-se o Cavalinho com seu ginete e tenta laçar o Boizinho. Por fim, o Vaqueiro o leva para fora e termina o folguedo. Os demais figurantes intervêm antes do aparecimento do Cavalinho. A música vocal é realizada por seis cantadores, acompanhados por um tocador de gaita, que é a sanfona do gaúcho.

Do Estado do Mato Grosso a única informação que possuímos do folguedo é de Max Schmidt, que sem dúvida o observou nas

festas do ciclo do Natal, em Rosário, entre 1900 e 1901. Pelo menos é o que se infere deste relato do livro "Estudos de Etnologia Brasileira", no qual menciona um outro de Avé-Lallemant, de 1859, que descreve coisa semelhante no rio Negro: "Havia ainda um bobo vestido de encarnado e pintado de preto, cuja principal tarefa era recolher as moedas que o público atirava, e bem assim distribuir lenços para que o mesmo público amarrasse neles algum dinheiro. Repentinamente, apareceu um jaguar, bem vestido, de rabo e orelhas, que provocou terrível alarido entre as crianças negras presentes, de modo que as mães tiveram que sair com elas. O jaguar gesticulava furiosíssimo, mas sem sair do ritmo. O bobo, munido de duas bexigas de porco entumecidas, devia enfrentá-lo. Depois que desapareceu o jaguar, entrou uma coisa negra de grandes proporções, com chifres e focinho pontudo, a representar um boi. Novamente as crianças presentes puzeram-se a chorar. O boi começou logo a dançar cômicamente, mas sentiu-se mal e foi preciso chamar um médico que o fez restabelecer-se. Os detalhes também correspondiam inteiramente aos relatos que Avé-Lallemant faz em passagens idênticas. Não pude estar presente quando se apresentou, depois, o cavalo, de forma semelhante".

Para terminar a exposição, vejamos o Boi-de-mamão, uma variante que existe no litoral do Estado de Santa Catarina, de São Francisco do Sul a Laguna, e também na região litorânea do Paraná. A origem do nome do folgado, diz Oswaldo Ferreira de Melo Filho, não se sabe qual é. Entretanto, contam que, outrora, era comum confeccionar a cabeça do animal que dá nome ao grupo, com mamões verdes. E daí, talvez, tivesse nascido a designação de Boi-de-mamão. Nada, porém, há de positivo a esse respeito.

Ainda, conforme os estudos do mencionado folclorista catarinense, sabemos que a mais antiga descrição desse Boi é um registro de 1871, de José Boiteux, divulgado, em 1932, no livro "Águas Passadas". No parecer de Walter Piazza, aparece, especialmente, nos lugares em que predominam populações de origem portuguesa ou onde o estrangeiro o assimilou.

No Boi-de-mamão surgem como personagens o Pai Mateu, Vaqueiro, Virgulino, também denominado "Chamador", usando máscara no rosto; Feiticeiro, Doutor ou Benzedô, mascarado e coberto de folhas e pequenos arbustos; Maricota, enorme figura vestida de mulher, que apresenta máscara; Palhaços e os figurantes com disfarces de Cavalão-Marinho, Cabrinha ou Cabrito, Peixinho do Mar, Boi, Urubu, Macaco, Urso, Tigre e a Bernúncia, Bernúncia ou Brenúncia. Os mais constantes são o Vaqueiro, Feiticeiro, Boi, Cavalinho e Bernúncia.

A representação começa com a entrada do Boi, acompanhado do Mateu. Em dado momento, este cutuca o animal com uma

vara e o Boi morre. Aparece o Urubu e é afastado pelo Feiticeiro. Com a benzedura dele, o Boi ressuscita. Há, então, a coleta de dinheiro entre os assistentes, que é feita, no geral, pelo Mateu. Entra o "Cavalinho e o seu ginete", para laçar o Boi e levá-lo para fora. Passam a desfilar os demais personagens, encerrando-se o entredo dramático com a dança e saracoteios da Bernúncia e o canto de despedida. A representação dá-se na rua ou dentro de casa.

A Bernúncia é o bicho papão do folgado. É o terror das crianças e está sempre à procura de uma delas para escorregá-la pela imensa goela. Sobre a origem do nome "bernúncia", explicam os folcloristas da Comissão Catarinense de Folclore: "Abrenúntio é a resposta que o batizando dá à pergunta: "Abrenúntiae satane?" O povo que não sabe latim aliou a palavra "abrenúntiae" a satanaz e passou a usá-la com sentido de "tarrenego", o que há muito tempo vem sendo feito. Satanaz, segundo concepção hoje aceita, é o inspirador de todos os mitos do mal. O bicho papão é um deles e a Bernúncia é a sua forma colocada no mundo exterior". No litoral do Paraná este personagem chama-se "barão".

A música do Bumba-meu-boi e variantes compreende uma parte instrumental, acompanhante, e outra vocal. A instrumental é efetuada por pequenos agrupamentos, às vezes, apenas um ou dois, nas versões mais simples, com o predomínio de idiófones e membranofones. Aparecem na Amazônia "palmas de madeira" ou taboinhas, que se adaptam às mãos dos tocadores, como se observa no Caiapó de São Paulo e Minas, ferrinhos que são executados à maneira dos triângulos e os maracás; em outras regiões, percussão e ganzá, bombos e pratos, pandeiros ou adufe, caixa, reco-reco, tamborim, viola, violão, cavaquinho, rabeca ou violino, gaita (sanfona). A vocal pode apresentar solistas, coro, diálogos de solo e coro, e observa-se na apresentação dos personagens, prosseguindo enquanto eles estão em cena, a não ser quando há diálogos falados. E nas melodias surgem muitos temas de empréstimo, pertencentes a outras formas folclóricas: aboios, marchas, valsa, samba, côcos, benditos, lundus, rodricas, baianos ou baiões, desafios e etc. O canto em terças, por vezes, se faz notar.

Pelas informações que possuímos, em Pernambuco, Ceará, Bahia, Rio Grande do Norte, Mato Grosso, Alagoas, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, o Bumba e variantes apareciam ou aparecem nas festas do ciclo do Natal; no Maranhão, Piauí, Pará e Amazonas, Estado do Rio de Janeiro, especialmente, nas festividades de junho, mesmo até 30, Dia de São Marçal. Em outras regiões e mesmo em algumas destas citadas, por ocasião do carnaval, pelo menos ultimamente.

Sob o aspecto histórico, este folguedo, de indiscutíveis características nacionais brasileiras, pode ser relacionado ao boi fingido das Tourinhas minhotas e dos Touros de Canastra, Boi de São Marcos que entra enfeitado na igreja com cânticos e danças, Touradas cômicas, que subsistem ou subsistiram em Portugal; ao cortejo do Boeuf Gras, que desfilava outrora pelas ruas de Paris, parando à frente das casas, a fim de angariar donativos; às procissões com o boi de vários pontos do continente africano, como as do Boi Geroa dos Va-nianecas, de Angola. Escreve, porém, com justeza Luís da Câmara Cascudo, que "o boi feito de vime, de madeira fina, coberto de panos, dançando e arremetendo contra a assistência é bailado de certo modo universal".

Geograficamente, nos parece um erro situar o folguedo apenas no nordeste do país, como o fazem muitos escritores e mesmo folcloristas. Recorde-se que pouco depois do primeiro registro conhecido, ainda no século passado, ele era observado no rio Branco e no Estado de Mato Grosso, conforme nos conta Max Schmidt. E o documentário ou melhor dizendo, as referências que possuímos da sua existência em diferentes regiões, comprovam que é, na sua essência, tão nacional como universal. Apresenta-se mesmo no seu colorido, na sua parte falada, dançada, cantada e tocada como uma das expressões mais brasileiras do nosso folclore, na motivação universal do Boi.

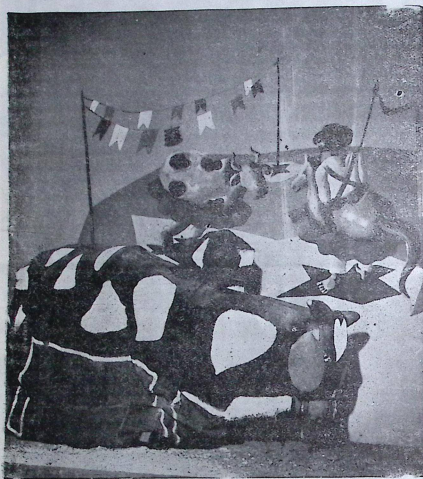
No Bumba-meu-boi, parece se encontrar, sob o aspecto de aculturação, a nossa maneira mulata de sentir, pensar, agir e reagir, na qual se acham presentes duas culturas, uma provinda da Península Ibérica e outra do Continente Africano, principalmente. Esta maneira mulata se revela, em especial, na sátira, muitas vezes contundente, do entrecho dramático do folguedo. Nisso, estamos de acôrdo com Luís da Câmara Cascudo, quando escreve: O Bumba-meu-boi é trabalho mestiço, imaginação, malícia congênita do mulato.

Desde os mais antigos, o folguedo teve sempre características de crítica social. Por isso, o padre Lopes Gama o atacou com veemência, chamando-o de tolo, estúpido e destituído de graça. E na verdade, até hoje, esta é a sua função primordial, mesmo nas formas mais simples do Boi com toureiros, que notamos nos próprios carnavais da cidade de São Paulo. O "faca" ou "tripa" como se diz no nordeste e norte, quando se mete dentro da armação do boi, não apenas visa brincar, como se pode julgar superficialmente. Ele toma uma atitude frente a diferentes situações sociais. Como Boi, é visto de maneira diversa, inclusive pela gente de posição superior na sociedade em que vive, a qual por vezes obriga a fugas desenfreadas, para se livrar das suas arremetidas... Encarnando outros

personagens, os componentes do folguedo têm as suas licenças de ordem social, perante os demais agrupamentos do lugar.

No entrecho dramático, é constante o sentido crítico, na maioria das ocasiões em simbolismos maravilhosamente urdidos. Ele surge como a válvula de escape, mais primorosa, das populações menos favorecidas da sociedade brasileira. Em torno do Boi, tomam elas posição contra os preconceitos e diferentes males do organismo social, ridicularizam os poderosos e até elementos desajustados do próprio grupo.

Também, o Bumba-meu-boi, como outros folguedos e danças, dá aos seus participantes o sentimento de subsistirem como grupo cultural, que expressa sua opinião sobre os demais agrupamentos. E é ainda tão forte essa necessidade de se organizar e realizar a crítica através do folguedo, que se podem ver, ainda no Brasil, Bois de grande beleza e mesmo riqueza de indumentária. Os figurantes catam tostões, fazem sacrifícios imensos para ostentar e demonstrar sua existência como grupo que pensa, age, reage e sente. E depois de tudo isto, há os que ficam apenas a apreciar a parte estética do folguedo, esquecidas as forças culturais e sociais, além da psicológica, que o mantém no folclore brasileiro.



O mesmo Bai-de-Jacá no Museu de Artes e Técnicas Populares, da Associação Brasileira de Folclore. Parque Ibirapuera, SP.

Museu Nacional de Belas-Artes, que tem lugar em São Paulo, em 1932.

Objeto — Em 1932, o indiano Antônio César, da Vila Rica e arredores, no Estado de São Paulo, trouxe para o Museu Nacional em comemoração às vitórias de Castro-Mello, um objeto que ele estava procurando converter em objeto de estudo.



Bois de folgado do Maranhão e Amazonas no Museu de Artes e Técnicas Populares, da Associação Brasileira de Folclore. Parque Ibirapuera, SP.

CHEGANÇA E FANDANGO

Estes dois folguedos populares — Chegança e Fandango — constituem, disse Mario de Andrade, a mais notável, bela e profunda celebração popular dos trabalhos do mar português e das lutas contra o infiel. Pertencendo ao mesmo ciclo e tendo por base assuntos náuticos, escreve Théo Brandão, entre eles observam-se contaminações, detalhes semelhantes na montagem, vestuário, personagens, elementos sociais participantes e locais onde se apresentam. Na Chegança, porém, nota-se mais unidade de ação do que no Fandango, que possui as características de uma rap-sódia, como bem sublinhou Mario de Andrade.

Outrora, esclarece o mesmo Théo Brandão, seus integrantes teriam sido homens do mar ou ligados às profissões marítimas. “Entretanto, deles podem participar elementos de outras classes, seduzidos decerto pelo prestígio e imponência dos uniformes que arrastam freqüentemente de outros misteres para o exército e a marinha grande número de amantes da farda”.

A Chegança

É possível que o primeiro registro da Chegança, que alguns autores designam pelo nome de Chegança de Mouros, seja o de Henry Koster. Na obra “Viagem ao Nordeste do Brasil”, descreve um folguedo realizado dentro do mar e nas praias da ilha de Itamaracá, em 1814, no qual houve lutas entre mouros e cristãos, que terminou com a vitória destes e o batismo do rei mouro. Nesse registro, encontramos alguns elementos essenciais da folgança ou Chegança de Mouros referida, depois, por Silvio Romero, Pereira da Costa e Gustavo Barroso.

A expressão Chegança de Mouros, contudo, não é popular, folclórica. O povo, no geral, prefere chamar o folguedo, simplesmente, de Chegança e desta vamos fazer rápido relato, baseados no que já se escreveu sobre ela e no que vimos e anotamos por ocasião da IV

Semana Nacional do Folclore, que teve lugar em Maceió, no mês de janeiro de 1952.

Origem — Um informante indireto de Antônio Osmar Gomes, de Vilanova e redondezas, no Estado de Sergipe, dizia que o folguedo “vem em comemoração às vitórias de Carlos Magno sobre os mouros, quando andava procurando converter os infiéis à lei cristã, batizando-os”.

Figurantes — São marinheiros ou marujos e oficiais da Marinha e como tais se apresentam vestidos. Em Vilanova, compreendiam: Primeiro-tenente, Segundo-tenente, Tenente-ajudante, Capitão-tenente, Capitão-piloto, Capitão-patrão, General-mar-e-guerra, Padre, Doutor-cirurgião, dois Guardas-marinha, dois Gajeiros, dois Calafatinhos, um Cozinheiro, quatro caixas, vinte marinheiros e dois mouros. Em Piaçabuçu, na margem alagoana do rio São Francisco, segundo ainda Antônio Osmar Gomes, apreciavam três mouros e um Sargento-de-mar-e-guerra e não se registrava a presença dos Calafatinhos e dos caixas. Em Maceió, observamos também o Almirante, Contra-almirante, dois mouros, o Rei ou General e o Príncipe, ambos com manto vermelho, corça de lata, enfeitada com purpurina, cabelos longos feitos de corda desfiada e espadas nas mãos.

Entrecho dramático — Na versão de Vilanova, Sergipe, o folguedo começa com um convite às pessoas para virem ver a “nau tirana”, que vai para alto mar, a fim de lutar por Deus e libertar a Terra Santa. Há louvações ao Natal, aos santos e donos da casa, onde estão representando. Segue-se o trecho da tempestade, notando-se grande agitação à bordo, pois simbolicamente os figurantes fingem sempre se encontrar dentro da nau. Esta se acha des-governada e o Piloto embriagado. Mas, afinal, tudo passa e em sequência surge a parte dos Guardas-marinha, que levam contrabando de fazendas finas, para vender no Brasil. O General-mar-e-guerra ordena a prisão de ambos, mas o Patrão toma-lhes a defesa e eles são soltos. Marujos queixam-se de fome e de não haverem recebido o soldo. O Patrão promete-lhes o soldo e a ração, quando chegarem à terra, e eles se contentam com uma fatia de pão. Dá-se a briga do Patrão com o Piloto e este sai ferido com uma punhalada. O Doutor chega para fazer o curativo e o Padre para confessá-lo. O Piloto restabelece-se. A cena seguinte é a da batalha contra o rei da Turquia. Há a embaixada dos turcos, identificados a mouros. O Embaixador mouro ou turco convida o General-mar-e-guerra a passar para o seu reino, prometendo-lhe uma rica dama moura. Acrescenta que se não aceitar a proposta, sua cabeça será cortada. O General responde que há de fazer o Turco sujeitar-se à lei cristã. O Embaixador retira-se e os mouros avançam. Há o combate, a vitória dos cristãos e o batismo dos infiéis pelo Padre, que é o per-

sonagem cômico do folgado. — Esta versão com pequenas alterações é semelhante às demais da Chegança, antiga e atual. Recorde-se, entretanto, que em Maceió, Alagoas, durante longo tempo, os mouros ficaram fora do barco, onde esta era representada, esperando o momento da abordagem. E os mouros só foram vencidos por dois meninos, que personificavam os Gajeiros.

Música vocal e instrumental — Documentário musical da Chegança encontramos no apêndice do livro “A Chegança”, de Antônio Osmar Gomes e em “Danças Dramáticas do Brasil”, de Mario de Andrade. Como declarou este último, sua música vocal apresenta documentos belíssimos e, em trechos, um caráter acentuadamente teatral. Ela é realizada em solos e coro. Na parte instrumental, tivemos ocasião de observar, em Maceió, apenas os pandeiros. Théo Brandão acrescenta os tambores.

Localização — De 1941 para cá, data da publicação da obra de Antônio Osmar Gomes, recebemos notícia de Cheganças apresentadas tanto em barcos previamente armados como nas ruas, praças e pátios, na Bahia, Sergipe, Alagoas e Rio Grande do Norte.

O Fandango

Também, a Henry Koster devemos, talvez, a primeira descrição deste folgado. Ele o assistiu, como a Chegança, na mesma ilha de Itamaracá, em Pernambuco, no ano de 1814. A representação dava-se em cima de um navio. Durante uma parte do tempo, navegava regular e vagarosamente. Depois, sobreveio uma tempestade, a qual foi provocada pelo diabo, que se achava à bordo, disfarçado em Gajeiro. O diabo é expulso e o navio se salva. Seus figurantes eram o Capitão, Piloto, Mestre, Capelão, Vassoura, Ração, Gajeiro da Gata ou o Diabo, etc. O Vassoura e o Ração faziam o papel de palhaços.

Chamado Chegança de Marujos por Silvrio Romero, que criou e divulgou a expressão, e outros que lhe seguiram as pegadas, entretanto, é conhecido popularmente por Fandango e também Marujada. No Estado da Paraíba, usam denominá-lo Nau Catarineta e Barca.

Segundo informações da Missão de Pesquisas Folclóricas, enviada por iniciativa de Mario de Andrade, em 1938, ao nordeste, e divulgadas por Oneyda Alvarenga, e ainda mais recentes de Luís da Câmara Cascudo, Théo Brandão e outros, além do nosso testemunho, assim historiamos o folgado:

Origem — O informante do autor da citada “A Chegança”, diz que o Fandango, a seu ver, tem a mesma origem da Chegança, po-

rém, sem a parte dos mouros, limitando-se à simples pregação de um cristão apressado por outros no seu ofício ou nunsse op fé cristã e não havendo combates. E parece que nisso os estudiosos algumas versões a parte de mouros.

Figurantes — No Rio Grande do Norte, são o Mar-e-guerra, Imediato, Médico, Capitão, Piloto, Mestre, Contra-mestre, Calafate, Gajeiro, Ração, Vassoura e vinte e tantos marujos. Na Paraíba, aparece mais a Saloia, homem vestido de mulher, Comandante da Fortaleza Diu, Dão João, Alferes-almirante, Guarda-marinha, Calafatinho, 1.º e 2.º Tenentes, 1.º e 2.º Guias (versão de Sousa — M. P. F.); em Pernambuco, o Padre, Filha do Capitão (Recife — M. P. F.); em Alagoas, no Fandango de Pajussara, Vice-almirante, Contra-almirante, Cirurgião, Dispenseiro. Tal como no Ceará, aparecem em algumas variantes do folgado os mouros, que são vencidos pelos cristãos. Tanto Gustavo Barroso como D. Martins de Oliveira, por exemplo, mencionam, entre outros, o Rei Mouro, Embaixador Ferrabraz da Mauritània, guerreiros mouros um Laurindo, que fomos encontrar na versão paulista da Marujada de Iguaçu. Os mouros são também figurantes da Marujada do morro dos Alagoanos, na ilha de Vitória, no Espírito Santo.

Entrecho dramático — Como uma verdadeira rapsódia, no seu transcorrer são entoados cantos tradicionais brasileiros, profanos e religiosos, velhos romances ibéricos, o Cego, Capitão da Armada, Bela Infante, Donzela que vai à guerra e, principalmente, a Nau Catarineta. Recorda vários episódios da vida de bordo, com brigas, discussões, lamentações, louvações aos santos. Apresenta a parte da tempestade — Tormenta do Gajeiro — embriaguês do Piloto e mesmo referências a uma fortaleza ou forte, destruído pela Nau Catarineta. Na variante de Montes Claros, Minas Gerais, com o nome de Marujada, o Patrão é morto pelo Contra-mestre e depois ressuscitado quando lhe cobrem o corpo com a bandeira do Espírito Santo. Em Sousa, Paraíba, aparece o mencionado trecho da Saloia. O Tenente, feito embaixador, vai libertá-la, a mandado do Capitão-de-mar-e-guerra, chamado Alberto Whalton, orgulho da marinha portuguesa... E fala ao Comandante da fortaleza Diu, que esta seria danificada, caso não lhe fosse entregue a linda e loura Saloia. O Comandante responde que ele, Rodolfo Mascarenhas, orgulho da marinha espanhola, há de fazer valer os seus canhões. Mas, temendo a Nau Catarineta, faz um sinal de guerra e logo o de paz. E tudo termina bem, com a libertação da Saloia. Segundo Théo Brandão, em recente estudo, os trechos do romance da Nau Catarineta e da Tormenta do Gajeiro, que descrevem o navio perdido em alto mar e a tempestade na qual morre o Gajeiro, são indispensáveis à caracterização do Fandango, pelo menos no nor-

deste. Recorde-se, porém, que eles ocorriam na Marujada de Livramento, Estado de Mato Grosso, conforme documento publicado por Rubens de Mendonça no "Roteiro Histórico e Sentimental da Vila Real do Bom Jesus de Cuiabá".

Música vocal e instrumental — A vocal, da qual surgem numerosos exemplos em "Danças Dramáticas no Brasil" de Mario de Andrade, e na obra "Montes Claros, sua história, sua gente e seus costumes", de Hermes de Paula, é solista e coral. O Mestre se incumbiu de tirar os cantos que são próprios de outros personagens. O coro faz o refrão ou repete a estrofe do solista. Os episódios e as peças cantadas denominam-se "jornadas" ou "foadas". As partes recitadas são "loas". Entre os instrumentos, Luís da Câmara Cascudo registra a rabeça, viola, e ultimamente o cavaquinho e banjo. Oneyda Alvarenga diz que a parte instrumental compreende conjuntos vários, mais ou menos redutíveis ao tipo "chôro" (instrumentos de sopro e de cordas dedilhadas) ou instrumentos cordofones, havendo ainda as caixas. O acompanhamento clássico em Alagoas, informa Théó Brandão, é a viola e a rabeça ou sanfona.

Lugar da representação — Comentando os documentos recolhidos pela Missão de Pesquisas Folclóricas, Oneyda Alvarenga conta que a representação se dá ao lado de uma nau, que os figurantes conduzem pela rua, ao som de cantos, até o local onde se desenvolverá a parte dramática: praça pública ou frente da casa de pessoas gradas, a quem o grupo dançador deseja homenagear. Luís da Câmara Cascudo, referindo-se ao Fandango do Rio do Norte esclarece que eles "vêm puxando um naviozinho branco... até o tablado, armado em frente à matriz ou no lugar escolhido previamente, e aí decorre a representação, que dura umas três ou quatro horas pela repetição das cantigas". Nós o vimos representado nos mesmos grandes barcos da Chegança, armados nos largos de Maceió, por ocasião das festividades natalinas de 1952. Nem sempre, porém, o grupo tem condições econômicas para construir uma nau ou mesmo naviozinho.

Época — No nordeste, o Fandango é um folguedo do ciclo do Natal como a Chegança. Mas, no São Francisco, esclarece D. Martins de Oliveira, não pode haver boas festas do Divino sem a Chegança, Mourama ou Marujada. Em Montes Claros, Minas, sai à rua, no mês de agosto, abrilhantando as festas em honra a Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Divino. Também, em Livramento, Mato Grosso, a Marujada aparecia nas festas de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. Em louvor a São Benedito, é que se realizava a Marujada de Iguape, em São Paulo.

Marujada de Iguape

Uma notícia da "Tribuna de Iguape", São Paulo, de dezembro de 1921, refere-se ao folguedo realizado na festa de São Benedito, nos dias 24, 25 e 26 de dezembro, dizendo: "Pela manhã, saiu à rua um grupo de rapazes, vestindo a marinha, que dançaram e cantaram em diversos pontos da cidade, o antigo costume português denominado "Marujada". Em 26, a mesma festa realizou-se apenas em um dia, 26 de dezembro, e o órgão da imprensa local "O Iguape" registra novamente a Marujada: "Composta de 60 figuras, entre mouros e cristãos, deram os protagonistas cabal desempenho aos seus papeis, chamando por isso a atenção geral. O desembarque dos marujos verificou-se precisamente às 10 horas,



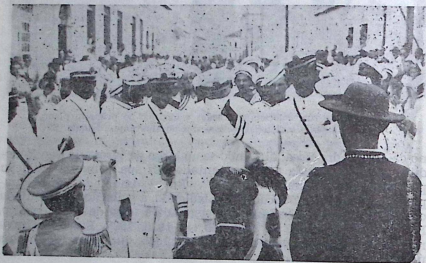
Ao longo da rua, colocam-se cristãos e mouros; no primeiro plano, Capitão-Inglês e o General, com vestes de almirante. Iguape, SP.

no cais do Padre Rosa, dirigindo-se ao largo da igreja de São Benedito, onde terminada a missa cantada, fez sua primeira exibição perante compacta massa popular". Em resumo, a tradição iguapense jamais registrou, como foi divulgado, a exibição da Marujada em outra data que não fosse a relacionada à festa de São Benedito. E o mesmo dirigente do folguedo em 1926, 1927, Eugênio Cravinho de Freitas, foi quem o reviveu em 1945, quando se deu a sua última representação.

A representação, segundo documento que possuímos em nosso poder, copiado do original de Eugênio, deu-se precisamente na frente do Hotel São Paulo, colocando-se de um lado os cristãos e do

outro, na extensão do meio da rua, os mouros. O acompanhamento se fazia com caixa, tambor, duas violas e uma rabeca. E os personagens eram: Capitão-Patrão, General (chamado Dom Silvestre da Marinha), Piloto, Comandante, Gageiro Grande, Capitão-de-mar-e-guerra, Licenciado (Médico), Laurindo, Caretinha, Capitão-Inglês, Guardas-marinha, Ajudante-de-ordem, Padre-capelão, Rei do Marrocos, Embaixador (Infante de Marrocos), Dellário e Irra (mouros), marujos mouros e cristãos.

A marujada, com característica de Chegança, teve início com referência a São Benedito, louvado com o santo daquele dia. Logo, o General comunicou que tinha resolvido declarar guerra ao povo bárbaro da Turquia. Fingindo se achar no tombadilho de uma nau, o General diz que vai se queixar ao rei, em Lisboa, que todos quizeram se levantar. Há a prisão do Gageiro Grande, por haver perdido a agulha de marear, o qual afinal é solto e briga com o Piloto. Ferido por uma estocada, o Gageiro cai e surge o Licenciado para curá-lo. Este chama o Laurindo, para ir à botica buscar-lhe a medicina. O Comandante manda prender o Piloto, para responder conselho de guerra, mas não demora também lhe dão a liberdade. O Caretinha refere-se a marujos que roubam razão. O Capitão-Inglês reclama o soldo: "duas mila cruzada e uma chigrilim". Se não lhe pagarem, incendiará o painel de polvora. Determinam-lhe por isso a sua prisão. O Capitão-Inglês



Na frente do Capitão-Inglês, General e do Padre-Capelão, o Guarda-Marinha preso pede perdão. Iguape, SP.

chama seus Ajudantes-de-ordem para defendê-lo e o General o perdoa. Os Guardas-marinha passam a fazer contrabando de fazendas. O Capitão-Inglês quer obrigá-los a vender as fazendas para êle. Termina, porém, por contar ao Comandante que há contrabando à bordo. Os Guardas-marinha são presos e logo restituem-lhes a liberdade, por se tratar de um dia de festejo. A seguir, E avistam cinco milhões de mouros dispostos a brigar. Aproxima-se o Embaixador do sultão de Maritima, que vem lá da Turquia. Êle se diz mouro e argelino. Há discussão entre o Embaixador e o General, que lhe promete mandar matar. O Embaixador afasta-se e vai falar ao seu Rei, que resolve declarar guerra aos lusitanos, à gente do Rei, do Império de Portugal. Estes representam os cristãos e esperam vencer a guerra para que não se acabe a Santa Igreja. O Embaixador é preso e pede batismo, juntamente com os demais mouros. O Padre-Capelão o batiza e êle diz chamar-se Infante de Marrocos. Recebe o batismo Dellário, seu filho, o Irra, outro Mouro, assim como os demais infelís. Surge, então, o Rei de Marrocos para resgatar os mouros presos e já batizados. O Embaixador sugere-lhe que se batize também. Sua lei, diz êle, é uma lei errada, de Ana Biloná (Boleña), que só despreza Jesus de Nazaré. Dellário da mesma maneira sugere ao Rei que abraçe o cristianismo. Afinal, sozinho, cai morto e todos cantam a morte do infel. Para terminar a Marujada, cantam as saudades de Lisboa, o amor de marinheiro, apelando à mocinha baiana, que saia na janela, só para ver o grupo que vai para a guerra, o que talvez comprove a possível procedência baiana da nossa variante.

TEMAS DA MARUJADA DE IGUAPE

J. 100

Re-ma que re-ma se-nhor con-tra
mes-tre O-lhai quem não re-ma não
ga-nha seu fre-te Re-ma que
re-ma to-da ma-ru-ja-da Re-
-ma que re-ma to-da ma-ru-ja-da

Cantam os marujos cristãos:

Rema, que rema,
 Senhor Contra-mestre,
 Olhai quem não rema
 Não ganha seu frete.

Rema que rema
 Tôda Marujada,
 Olhai quem não rema
 Não ganha soldada.

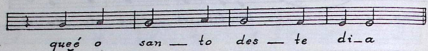
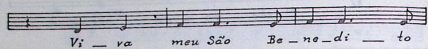
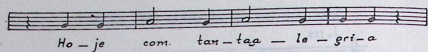
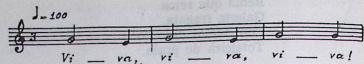
Rema que rema
 Galeria fragata,
 Com remos de ouro
 Toteleira de prata.

J. 112

E' che-ga-da nos-sa
 nau ----- Dom Sil-vestre da Ma-ri-
 nha ----- Ge-ne-ral fei-to em cam-
 pa-nha E ----- to-da sua no-bre com-pa-
 nhi-a Ge-ne-ral fei-to em cam-
 pa-nha E sua no-bre com-pa-nhi-a

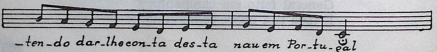
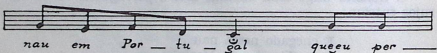
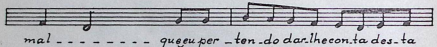
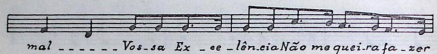
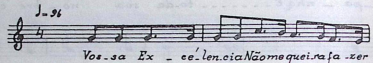
O General finge estar subindo à nau portuguesa. E os marujos entoam:

É chegado nessa nau
 Dom Silvestre de Marinha,
 General feito em campanha
 E tôda sua nobre companhia.



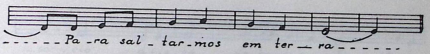
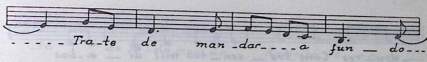
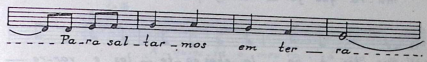
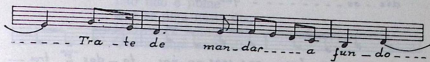
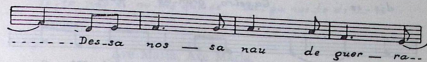
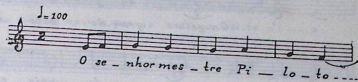
Cantam todos vivas a São Benedito:

Viva, viva, viva!
Hoje, com tanta alegria,
Viva meu São Benedito
Que é o santo deste dia.



Respondendo ao General, canta o Comandante:

Vossa Excelência
Não me queira fazer mal,
Que eu pretendo dar-lhe conta
Desta nau em Portugal.



E a seguir, o Comandante dirige-se ao Piloto:

O senhor mestre Piloto
Dessa nossa nau de guerra,
Trate de mandar dar a fundos,
Para saltarmos em terra,
O senhor mestre Piloto,
Dessa nossa nau de guerra,
Trate de pôr a lancha ao mar
Para podermos saltar.

J=100

Ga-gei-ro gran-de pois eu não te
 dis-se Gageiro gran-de pois eu não te
 dis-se ----- que tu eu-bis-ses a
 mu-ra que fer-ras-se os pa-nos to-dos E tra-
 -que-tos e bo-lá-chos co-tel-os e var-re-
 -dou-res Com tre-sen-tos mil di-a-bos

O Piloto dirige-se ao Gageiro Grande:

Gageiro Grande
 Pois eu não te disse,
 Que tu subisses à mura,
 Que ferrasse os panos todos,
 E traquetes e bolachos,
 Cotelos e varredoures,
 Com trezentos mil diabos.

J=96

A-ve Ma-ria A-ve Ma-ria

Is-to não é no-me que se di-ga nes-te di-a

Is-to não é no-me que se di-ga nes-te di-a

Todos:

Ave Maria, Ave Maria,
 Isto não é nome
 Que se diga neste dia,
 Isto não é nome
 Que se diga neste dia.

J=96

A-quietá o meu ro-sá-rio à vis-

-ta de to-do mun-do A-quietá o meu ro-

-sá-rio á-vis-ta de to-do mun-do Fer-ra,

fer-ra gá-re-a-se-ta-que tes á-vis-ta

de to-do mun-do Fer-ra, fer-ra gá-re-a-se-ta-

-que-tos namara-vi-lha do mun-do

Todos:

Aqui está o meu rosário
à vista de todo mundo,
Aqui está o rosário
À vista de todo mundo.
Ferra, ferra,
Gáveas e traquetes
Na maravilha do mundo.

CAVALHADAS

Como folguedo popular, a Cavalhada é um torneio equestre, de procedência ibérica, que chega a se reportar às históricas lutas entre mouros e cristãos. No Brasil, ela se realiza desde os primeiros tempos do período colonial, no nordeste mais sob o aspecto de “jogo de argolinhas”.

Em 1685, Gregório de Matos já as satirizava em poesia dedicada “aos cavaleiros que correram na festa das virgens”. E descrevia ligeiramente o “jogo das argolinhas” ou das “manilhas”, dizendo:

Logo na primeira entrada
Houve jogo de manilha;
Que para isso a quadrilha
Pelo lindo era pintada:
Quem lhe dava uma encontrada:
E quem na ponta a levava
Tudo, então, nos agradava...

No século XVIII, a “Relação das Faustíssimas Festas”, levadas a efeito na Bahia, por ocasião do casamento de da. Maria, princesa do Brasil, com D. Pedro, infante de Portugal, de autoria de Francisco Calmon, faz menção às “canas, escaramuças e argolinhas”, três partes importantes das Cavalhadas coloniais. E a “Súmula Triunfal” do frei Manuel da Madre de Deus, sobre as festas do Recife, de agosto a setembro de 1745, também se refere à “Cavalhada oriunda da Idade Média, com os clássicos torneios das argolas, das justas de alcanzias”.

Dessa época são as Cavalhadas do Rio de Janeiro, descritas pormenorizadamente por Luiz Edmundo na obra “Rio de Janeiro do Tempo dos Vice-Reis”. Elas começavam com as manobras em círculo, rodopio e outros figurados, que patenteavam a destreza dos cavaleiros. Depois, tinha lugar a manobra de guerra, em que

êstes com as lanças espetavam máscaras espalhadas no solo. Em seqüência, as máscaras eram colocadas em pintos de mais de um metro e os cavaleiros, substituídas as lanças por pistolas, as alvejavam, ao galopar dos cavalos. Outra parte era o "jôgo das argolinhas", as quais tiradas com as lanças passavam destas para a dama da predileção do cavaleiro. Havia, ainda, o "jôgo das canas", com os participantes a rebater canas de açúcar, cortando-as ao meio com a espada, e o dos pombos, idêntico ao "das argolinhas". Para terminar, realizava-se a luta entre mouros e cristãos, repleta de escaramuças e embaixadas, cujo desfecho era vitória dos últimos.

Nesse tempo, também, a cidade de S. Paulo transformava-se em palco de famosas Cavalhadas. E destas ficaram na história, com relevo incomum, as efetuadas no Pátio do Colégio, em 1770, durante as festas promovidas pelo Morgado de Mateus. Ai, os moços e velhos da própria cidade e de Parnaíba deram uma brilhante demonstração da sua elegância e destreza na arte de cavalgar.

Ainda agora, em 1955, lembrando velhos tempos, apresentaram-se, em S. Roque, vinte e quatro cavaleiros, divididos em dois grupos e chefiados por Quirino R. de Arruda e Braulio B. de Castro. De um lado, colocaram-se os mouros, com o predomínio do encarnado na suas vestes; do outro, os cristãos, com o azul celeste a caracterizá-los. Ambos tinham como responsáveis o "mantenedor".

A Cavalhada teve início com a banda de música a tocar uma marcha batida e alegre. A seguir, mouros e cristãos fizeram a apresentação, realizando, com os cavalos, difíceis e complicadas figurações. Obedecendo, depois, ao sinal de um tiro de arma de fogo, os cavaleiros, lança em punho, se precipitaram, um a um, a todo o galope, tentando atingir bonecos ou máscaras fixados em postes de madeira. O garbo e o arrojo dos participantes era tal, que se tinha a impressão de que, nas suas arremetidas, eles visavam verdadeiros inimigos. E pobre daquele que não acertasse o golpe! A banda de música, "banda inferná", barulhenta e desafiada o valava impiedosamente.

No segundo figurado, os cavaleiros passaram a destruir bonecos ou máscaras com o "fogo de festim", que é o revolver carregado de pólvora. E o terceiro foi o "jôgo das argolinhas", e então, os integrantes, empunhando lanças, procuraram tirar dos postes de madeira, onde se achavam penduradas, pequenas argolas de metal, que, logo, eram oferecidas à pessoa de sua simpatia ou à eleita do coração, com a obrigação desta de retribuir a oferta.

Encerradas estas partes, desenrolou-se a luta entre mouros e cristãos. Houve embaixadas, escaramuças, duelos de espadas e, por fim, o incêndio do castelo mouro e reconquista da princesa cristã Florisbela, que se achava em poder do inimigo.

Quando os originais deste livro já se encontravam na editora, há mais de um ano, Marina de Andrade Marconi, representante da Comissão Paulista de Folclore na cidade de Franca, vencia o Concurso de Estudo Folclórico de Comunidade para Professores Secundários, instituído pela Associação Brasileira de Folclore, com o trabalho "Folclore da Franca", que incluía descrição pormenorizada das Cavalhadas, posteriormente divulgada na página de Folclore de A GAZETA. Segundo afirmação da autora, a última Cavalhada daquela cidade havia sido realizada em 1953, mas em maio de 1962, ela mesma, sob o patrocínio da seção de Folclore, do Departamento Artístico e Cultural do jornal "Comércio da Franca" e a colaboração das referidas entidades folclóricas com sede em São Paulo, promoveu nova apresentação do folgado, sem dúvida um dos mais belos do Brasil, o qual teve o seguinte programa:

PARTICIPANTES

Cristãos: Benedito Alves de Freitas — "Mantena"; Dirceu Jacintho — "Oliveiros"; Heitor Barcelos, Delcídes Barcelos, Carlos Jacintho, Serafim Malta, Mário Plácido — "Contra Guia"; Manoel Cintra (Nêgo); Mozart Pimenta, Sebastião Cardoso, Helvecio Rodrigues, João Bosco C. Jacintho.

Mouros: Ismar Jacintho — "Mantena"; Jair Jacintho — "Embaixador"; Sebastião Jacintho, Alvaro Taveira, Sebastião Flavio — "Espia Ferrabraz"; Paulo Mello, Roberto Antonio Jacintho — "Contra Guia"; José Conrado Nascimento, Geraldo P. Cintra, Orlando Domiciano da Silva, Nilo Lemos Costa, Moisés Jacintho.

Princesa Floripes: Marisa Coutinho Jacintho.

Príncipe Cristão: Bernardino Pucci Filho.

Príncipe mouro: José Augusto Jacintho.

ENCAMISADOS

Dia 11: às 20 horas, Cerimônia dos Encamisados, em frente da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, com a praça às escuras. Os participantes apresentam um cartucho branco de papelão, na cabeça, de uns 50 cms; um lençol branco sobre os ombros

em forma de pala, com abertura no centro para passar a cabeça, e outro nos cavalos, prêso atrás e na frente com um peitoral. Acompanham-nos os pagens, com lanternas.

CORRIDAS

Dia 12: 1 — Reconhecimento; 2 — Entrada; 3 — Espia; 4 — Cruz de Malta (4 fios); 5 — Embaixada dos Mouros; 6 — Cruz de Malta, Defesa de Castelo e Batalhinha (de par); 7 — Batalhinha (4 fios); — Quebra-Garupa (4 fios); 9 — Cruz de Malta, Defesa de Castelo e Batalhinha (de par — do Contra Guia em diante); 10 — Redôbro para o Roubo da Princesa; 11 — Cruzeta (4 fios); 12 — Redôbro para Saída.

Dia 13: 1 — Reconhecimento; 2 — Entrada; 3 — Embaixada dos Cristãos; 4 — Cruz de Malta, Batalhinha e Defesa de Castelo (de par até o Contra Guia); 5 — Cruzeta (4 fios); 6 — Batalhinha, Cruz de Malta e Defesa de Castelo; 7 — Arrazoado; 8 — Carreira Grande; 9 — Redôbro para prisão dos Mouros; 10 — Torneio de Cabecinhas; 11 — Torneio de Argolinhas; 12 — Despedida.

EXPLICAÇÃO DAS DIFERENTES PARTES

Encamisados: Benção do estandarte pelo Vigário e primeiras escaramuças.

Reconhecimento: Todos os cavaleiros cristãos e mouros circundam o campo.

Entrada: Carreira em forma de “oito”.

Espia: Oliveiros, soldado de Carlos Magno, mata em luta leal o soldado Ferrabraz, braço direito do Sultão, que jura vingança. Dá-se então o inevitável: a LUTA.

Cruz de Malta: Carreira em forma de um “Trevo de 4 fôlhas”, criada em 1954, pelo sr. Benedito Alves de Freitas, em homenagem à Fundação de São Paulo.

Embaixada dos Mouros: O Sultão convida, por intermédio de seu embaixador, o poderoso Carlos Magno a aceitar sua crença ou a luta.

Quebra Garupa: Carreira em forma de um “zero”, nas laterais do campo.

Redôbro para roubo da Princesa: Essa carreira foi criada especialmente para se processar o Roubo da Princesa, pois permite ao soldado cristão penetrar no castelo mouro sem ser visto.

Cruzeta: Essa carreira foi criada em homenagem ao símbolo do Cristianismo: a CRUZ.

Embaixada dos Cristãos: Carlos Magno, em represália, intima o Sultão, através de seu embaixador, a abandonar o falso deus Mafoma e a abraçar a lei de Jesus Cristo, o verdadeiro Deus de todo o Universo.

Exclamação: O Sultão, ao entrar em seu castelo, é tomado de desespero e ódio, ao saber que sua filha fôra roubada e faz a exclamação do Arrazoado.

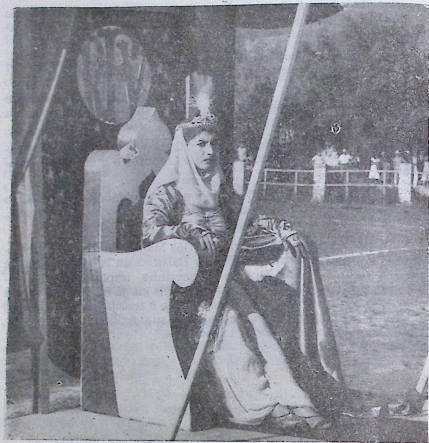
Arrazoado: Encontram-se em campo os dois Mantenas, trocando desafio o que contribui para o recrutamento da luta.

Carreira Grande: Representa o maior combate travado entre Cristãos e Mouros, ao término do qual o Sultão de Constantinopla encontra sua derrota final.

Ataque ao Castelo dos Mouros: O castelo dos Mouros é atacado pelos Cristãos, a tiros. Fogem os mouros e o castelo é queimado.

Prisão dos Mouros: O Sultão e seus soldados, ao deixar o castelo, procuram o centro do campo, onde, após luta de espada, são aprisionados.

O Sultão aceita o Batismo: Carlos Magno, de espada em punho, exige que o Sultão escolha: o Batismo ou a Morte. Surge então a figura conciliadora da Princesinha, implorando, de joelhos, que o pai aceite o Santo Batismo, pois ela já é batisada. Com o batismo dos mouros, cessa a luta, o que é festejado com torneios amistosos, demonstrando os cavaleiros sua agilidade e destreza, tirando argolinhas e ferindo “cabecinhas.”



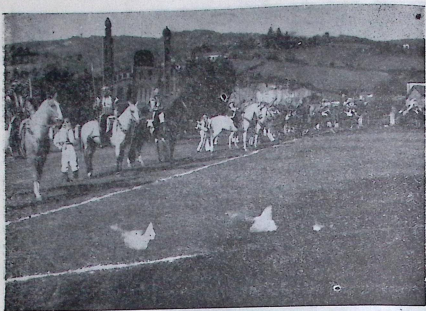
A princesa Florisbela. S. Roque, SP.



O duelo de espadas entre mcuros e cristãos. S. Roque, SP.



Os cristãos, empunhando as lanças. S. Roque, SP.



Os mouros fazem guarda ao seu castelo. S. Roque, SP.

CORDÃO DE BICHOS (Arca de Noé)

Expressão característica e interessante do carnaval de Tatuí, no Estado de S. Paulo, era, ainda há pouco tempo, o folguedo chamado, popularmente, "cordão dos bichos". Seus instituidores o denominavam, com certo tom satírico, "Arca de Noé".

Nascido entre os operários da fábrica S. Martinho, êsse folguedo foi, durante anos, quanto à manifestações populares, o ponto alto das festas carnavalescas da cidade e até mesmo das festanças anuais de outras. Chegou a possuir trinta "bichos", isto é, armações idealizadas pelos operários, a representar o tatu, a girafa, o leão, o tigre, o sapo, o boi, a tartaruga e até o rinoceronte.

De 1953, são as fotos do "cordão de bichos", que reproduzimos, a fim de darmos uma idéia dêsse folguedo originalíssimo, que ora anda desaparecido dos carnavais da mencionada cidade do sul de S. Paulo.



O sapo.



A borboleta.



A tartaruga.



THE UNIVERSITY OF CHICAGO
PRESS
CHICAGO, ILLINOIS
PRINTED AND BOUND
BY THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
1911

• Composto e impresso •
por
LINOGRÁFICA EDITORA LTDA.
Escritório e Oficinas:
Rua Bresser, 1281-1289 - Fone: 93-1832
• SÃO PAULO •