

Revista Brasileira de Folclore



22

Ministério da Educação e Cultura

CAMPANHA DE DEFESA DO FOLCLORE BRASILEIRO

Cabe à Campanha, em plano nacional,

a

promover registros, pesquisas e levantamentos, cursos de formação e de especialização, exposições, publicações, festivais;

b

proteger o patrimônio folclórico, as artes e os folguedos populares;

c

organizar museus, bibliotecas, filmotecas, fonotecas e centros de documentação;

d

manter intercâmbio com entidades congêneres;

e

divulgar o folclore do Brasil.

Rua Pedro Lessa 35 6º andar
Telefone 22 9716
Enderêco Telegráfico EDFOLCLORE
Caixa Postal 1897 - ZC-P
Rio de Janeiro GB Brasil

8
454
22

CARZ'

Revista Brasileira de Folclore

Ano VIII N° 22
Setembro/dezembro de 1968



Ministério da Educação e Cultura
Campanha de Defesa do
Folclore Brasileiro

5
22
Ministério da Educação e Cultura

Campanha de Defesa
do Folclore Brasileiro

Rua Pedro Lessa, 35 6º andar
Telefone 22 97 16
Enderço telegráfico Edfolclore
Caixa Postal 1897-ZC-P
Rio de Janeiro GB Brasil

Diretor-Executivo Renato Almeida

Conselho Nacional de Folclore

Presidente S. Ex. o Senhor Ministro da Educação
e Cultura, Dr. Tarso Dutra

Vice-Presidente Rossini Tavares de Lima

Membros Renato Almeida
Oneyda Alvarenga
Théo Brandão
Oswaldo R. Cabral
Edison Carneiro
Luís da Câmara Cascudo
Manuel Diégues Júnior
José Loureiro Fernandes
Dante de Laytano
Aires da Matta Machado Filho
Guilherme Santos Neves

Revista Brasileira de Folclore

Diretor Renato Almeida

Redator-chefe Vicente Salles

Capa Desenho de Carybé, da coleção de
Renato Almeida.

Índice

Redação — Luís da Câmara Cascudo	233
Guerra-Peixe. Cesar — <i>Rezas-de-Defunto</i>	235/268
Lacerda. Regina — <i>Traços da cultura portuguesa em Goiás</i>	269/274
Melo. Verissimo de — <i>Mestre Cascudo na Intimidade</i>	275/279
Moraes. Wilson Rodrigues de — <i>Folclore e teatro</i>	280/284
Ribeiro. Maria de Lourdes Borges — <i>Folclore musical de Angola</i> — <i>Povo Quicoico</i>	285/292
Noticiário	293/300
Bibliografia	301/312
Revistas e Periódicos	313/324
Documentário — <i>Bibliografia Crítica do Folclore Brasileiro</i> — <i>Bumba-meu-boi</i> , por Vicente Salles e Sênia Sampaio	325/340

LUÍS DA CÂMARA CASCUDO

A CAMPANHA DE DEFESA do Folclore Brasileiro se associa às manifestações de apreço e de admiração que estão sendo prestadas, em todo o país, a Luís da Câmara Cascudo, na passagem de seus setenta anos de idade e no cinqüentenário de suas atividades intelectuais.

O ensejo tem permitido fazer um retrospecto da sua obra de escritor, de folclorista, de antropólogo e de historiador, através da qual sobressai o seu intenso labor a favor da cultura nacional, nos vários planos de suas preocupações espirituais, bem assim a ação que nesses terrenos tem despendido de forma tão elevada e benemérita.

Na sua obra, destaca-se com excepcional relêvo a do folclorista, não só pelos levantamentos realizados, pelas informações com que tem esclarecido os problemas, pelas suas conclusões teóricas e pela importância dada à história do nosso folclore, através de longas e minudentes pesquisas, no bôjo de uma imensa bibliografia e pela fixação de caminhos de difusão, penetração, desdobramento e dinâmica dos fatos folclóricos. Ainda que suas predileções sejam para a Literatura Oral, não existe ramo da nossa cultura popular que dêle não tenha recebido uma contribuição valiosa ao seu conhecimento, à sua análise, à sua exegese.

A sua obra, pela vastidão, e igualmente pela sua densidade, é de uma importância capital, não apenas para o folclore brasileiro, mas para os estudos de Folclore em geral, sua sistemática e documentação.

A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, que o conta como membro ilustre do Conselho Nacional de Folclore, saúda neste ensejo o companheiro admirável, de quem o Brasil e a cultura nacional esperam ainda inestimáveis contribuições.

I — Este material

FOI NO ALTO SANTA ROSA, bairro da cidade de Caruaru, Estado de Pernambuco, que — principalmente a 8, 9 e 10 de fevereiro de 1952 — se fez o registro da maior parte do material aqui apresentado. O pesquisador, não possuindo gravador, valeu-se de um gentilmente cedido por pessoa da mesma cidade. No entanto, vale dizer que nem sempre a cortesia pôde ser aproveitada, pois faltava corrente elétrica (1) em algumas casas visitadas, sendo, portanto, preciso que se recorresse ao processo do registro manual, tanto para assinalar as informações de ordem geral como para os textos das rezas e as melodias.

Por outro lado as superstições por parte de alguns informantes, o pranto em virtude do súbito sentimento de tristeza e de saudade por parte dos que se recordavam de parentes próximos já falecidos, assim como o temor das atuações policiais — em Caruaru a Polícia proibia, na época, a cantoria de Reza-de-Defunto, embora continuasse executada em bairros mais afastados — levaram o pesquisador a buscar junto a populares esparsos o material que sabia estar faltando a este trabalho. Entretanto, no exame das fontes de informação teve a sorte de verificar que, salvo caso único — e assim mesmo informante idônea, pois se tratava de uma sertaneja da Paraíba a serviço doméstico em casa do pesquisador, no Recife — todos os informantes aprenderam a cantar êstes hinos religiosos na própria cidade de Caruaru, ou pelo menos sentiram a influência local.

Quanto à ortografia, houve o cuidado de ajustá-la ao pronunciado tanto quanto possível, observando que não raro um só informante dizia o mesmo vocábulo de duas ou três maneiras, como se verá.

II — Conceito

COMO SE SABE os costumes religiosos são instituições que permanecem vivas nas tradições de todos os povos e culturas que se tem notícia, em que pese o predomínio de religiões amplamente difundidas ou oficiais ou meramente oficiosas. No Nordeste tais costumes subsistem bem ativos, destacando-se entre êles as cantilenas folclóricas chamadas Excelências e Benditos, de

(1) Nessa época ainda não se conhecia, no Brasil, o gravador a pilha.

mistura com textos do catolicismo oficial, tudo compondo o hinário que o pesquisador registrou não com o nome de *Velório* — como se lê na bibliografia especializada, vocábulo que jamais ouviu na voz popular — mas com o designativo de *Reza-de-Defunto*.

O coletor deste material não obteve notícias sobre a prática da Reza-de-Defunto no litoral pernambucano ou mesmo nordestino, mas somente no agreste e sertão.

Em regra a Reza-de-Defunto é *puxada* ou *tirada* — isto é, conduzida — a solo por um líder chamado *rezadô*, *rezadêro* ou *rezadêra* (2) e respondida pelo côro de *sentinelas*, homens e mulheres que fazem sala rezando e cantando geralmente a duas vozes, ou seja, em terças paralelas. Na reza em que o *rezadô* ou *rezadêra* não tem oportunidade como solista, porque o canto é inteiramente coral, portanto, sem interrupção, diz-se que a reza é *direta* ou o canto é *direto*. De qualquer modo, cabe ao líder do grupo conduzir a reza. Em princípio, a reza de conteúdo mais dramático ou de maior sentido religioso é entoada sem solista. Reza assim é a que qualificam de *puxada* ou *forte*.

Alguns populares diziam que Reza-de-Defunto é cantada somente para *pecador* ou *pecadora* ou seja, o que tinha mais de sete anos ao falecer. Outros, que para *anjo*, *anjinho*, *anjinha* ou *anjim*, o menor de sete anos, batizado ou não, não se cantava. Mas outros afirmavam que para *anjo* também se canta, e apenas as rezas são outras.

A EXCELENÇIA — na voz popular *Encelência*, *Encelença*, *Incelência*, *Incelença*, *Insalência* e *Insalença* — é o próprio morto, bem assim como o texto, na grande maioria com melodia, de criação genuinamente popular. Exclusiva do culto do falecido, pode ser rezada a partir do momento em que o *pecador* agoniza e se estende até o final do amortalhamento. De função doméstica, pelo caráter, pode ser repetida inúmeras vezes, dependendo da forma do texto. A maioria é, porém, cantada doze vezes, chegando a este número pela substituição da palavra *uma* ou *um* por *duas* ou *dois*, *três*, *quatro*, etc. Havendo motivo que o justifique, poderá haver um *pára* — isto é, parada — ao fim da sétima vez, *pára* depois — sem grande demora, a fim de que o *Cão*, ou seja, o Diabo, não venha tentar o extinto — prosseguir até o final da décima segunda vez. Exemplo de Excelência rezada doze vezes:

Rezadêra (3) — Uma Encelência da Virge
Nossa Senhora da Soledade

Sentinelas — Qui Nossa Mãe é bendita
É Dolorosa Emaculada

(2) Não confundir o *rezadô* de Reza-de-Defunto com o *rezadô* ou *rezêro* que é curandeiro. Entretanto, ambas as funções podem ser desempenhadas pela mesma pessoa.
(3) O autor prefere, na parte do solista, indicar *rezadêra* em lugar de *rezadô* em virtude deste material, todo, haver sido recolhido de rezadeiras. O único homem que tentou acrescentar alguma coisa, não o conseguiu.

Rezadêra — Duas Encelência da Virge, etc.

Sentinelas — Qui Nossa Mãe, etc.

Rezadêra — Três Encelência, etc.

Outra forma de Excelência é a que possibilita repetições sem conta, permutando palavras referentes às partes do corpo e da roupa do falecido:

Rezadêra — Todos que adora Maria
Todos que adora Maria

Sentinelas — Maria não tem amô
Maria não tem Sinhô
Maria não tem amô
Maria não tem Sinhô

Rezadêra — Os vosso *cabelo* dêle
Os vosso *cabelo* dêle

Sentinelas — Quem criou foi o Sinhô
Quem criou foi o Sinhô

Rezadêra — Todos que adora Maria, etc.

Sentinelas — Maria não tem amô, etc.

Rezadêra — O vosso *olinho* dêle
O vosso *olinho* dêle

Sentinelas — Quem criou foi o Sinhô, etc.

Depois de *cabelo* e *olinho*, a *rezadêra* introduz, no mesmo lugar, outras palavras como *pestana*, *narizes*, *boquinha*, *mãozinha*, *coipinho*, etc., etc.

A Excelência da Mortalha é pura e simplesmente repetida, sem alteração absolutamente alguma. A reza pára somente quando o amortalhamento chega ao final:

Direto — Nosso Sinhô
Pelo Deus do Amô
Veste esta mortalha
Que Deus te mandô (4)

(4) Nesta coleção de rezas se encontram três cantigas para o amortalhamento, duas na forma de canto *direto* e uma à maneira responsorial.

Por fim, existem Excelências que são declamadas isto é, sem cantoria alguma. Quando muito, os populares entoam dois sons quaisquer mas que se repetem, ou apenas um som, êste à maneira de recto-tono.

Informantes disseram que no mês de maio, durante a Novena, são cantadas Excelências no domicílio, uns mencionando 19 horas, outros 21 e mais outros 24 horas. E acrescentaram que as rezas são outras não as consagradas a defunto.

O Bendito — *Bindito* ou *Bindi* — tem função mais ampla, e daí a sua grande popularidade. Cântico de pregação, júbilo, exaltação, etc., tem ocasião dentro e fora da igreja, nas procissões de orago, nas penitências, etc. bem assim como durante as sêcas, em que o povo deseja «chamar chuva», quando rezam Benditos apropriados. Como as Excelências, os Benditos são da inventiva e do uso popular.

O Bendito cantado como Reza-de-Defunto difere da Excelência no texto, e é dito sete vêzes, em regra. No decorrer desta coleta o autor não poucas vêzes pôde presenciar discussões entre informantes que tentavam salientar diferenças entre as duas formas de reza. Ao que parece adoções e deformações teriam, de mistura, promovido alterações profundas. Exemplo de um Bendito:

Rezadêra — O rosario de Maria
Tem um mistero da Paxão

Sentinelas — Maria Guloriosa
Alegrai seu coração.

III — Liturgia

CANTADA EM VOLTA do morto, que é deitado numa mesa, táboa ou mesmo porta eventualmente colocada para êsse fim, a Reza-de-Defunto obedece a uma liturgia espontânea e severa. Atente-se inicialmente para o seguinte quadro: os pés do morto ficam voltados para a porta da rua; em tórno dêle, acendem-se quatro velas em forma de cruz, uma à cabeça, outra aos pés e uma de cada lado, à altura dos braços; o *rezadô* ou *rezadêra* se coloca aos pés do extinto; e as sentinelas — ou melhor, o pessoal que canta em côro — fazem o círculo.

Durante o tempo inteiro da cantoria — as interrupções não devem ser prolongadas, para não dar margem a que o *Cão* se aproxime para trazer malefícios — o pessoal se serve de bolacha, café e aguardente oferecidos pela família do morto, mas que pôde ter sido a contribuição de vizinhos e amigos. Aliás, serve-se sem no entanto, alterar os preceitos concernentes ao mundo das rezas. Em princípio, todos devem cantar, mas quem não canta costuma passar o tempo conversando sobre os assuntos mais variados e até cômicos, pois a reunião, apesar da gravidade do acontecimento, deixa todos à vontade.

O *rezadô* hábil é não apenas o que conhece grande número de rezas, a finalidade de cada uma e tem autoridade para liderar a liturgia, porém o que sabe como fazer coincidir, na medida do possível, a cantoria do Ofício da Imaculada Conceição da Virgem Maria — ou seja, o *Ofici* — com o seu momento mais adequado: à meia-noite. No entanto, no suposto que o pecador esteja agonizante às 17 horas e — em virtude do seu profundo sofrimento — a família prefira que êle morra tão cedo quanto possível e a morte ocorra às 18 horas, será provavelmente esta a sucessão de rezas, sucessão sem dúvida litúrgica, não obstante a intercalação das que são acrescentadas com a finalidade de «fazer tempo», escolhidas a critério do líder (e que não constam a seguir):

- 1 — **Salve-Rainha**
- 2 — **Excelência do Ajudamento** (para *ajudar* o agonizante a morrer)
- 3 — **Excelência da Hora** (em que se canta à hora do falecimento, expressamente mencionada)
- 4 — **Excelência O Sol Incrisou** (a partir do momento em que sol começa a sumir)
- 5 — **Excelência Pra êle** (especial para o morto)
- 6 — **Térço** («às nove hora da noite»)
- 7 — **Ofício** («O *Ofici* é à meia-noite»)
- 8 — **Excelência da Uma Hora** («quando o galo cantá a primêra vez»)
- 9 — **Bendito** («Ofereço Êste Bendito», logo em prosseguimento à reza anterior e com a mesma melodia)
- 10 — **A Barra-do-Dia** (ao raiar do dia)
- 11 — **Excelência Mariá** (em que se cantam partes do corpo e da roupa do morto)
- 12 — **Excelência da Roupa** (em que são mencionadas as peças aos poucos vestidas)
- 13 — **Excelência da Mortalha** (no ato de colocar a mortalha)
- 14 — **Excelência do Cordão** (na ocasião de atar o cordão de S. Francisco)
- 15 — **Excelência da Despedida** («A *Dispidida*»)
- 16 — **Reza da Saída** (à saída, com destino ao cemitério)
- 17 — **Ladainha** (à caminho do cemitério)

As rezas litúrgicas se resumem no seguinte, na hipótese do pecador haver falecido repentinamente aos 15 minutos da madrugada, portanto, após a meia-noite:

- 1 — **Salve-Rainha**
- 2 — **Excelência da Hora**
- 3 — **Excelência Pra êle**
- 4 — **Térço**
- 5 — **Ofício**
- 6 — **Excelência da Hora** (que será cantada novamente agora mudando-se a palavra que menciona o momento em que o galo canta outra vez).

Daqui por diante, segue-se o velório normalmente.

Ainda, outra maneira, ocorrida a morte aos 15 minutos da madrugada, tendo por objetivo aproximar o **Ofício** do seu momento adequado:

- 1 — Salve-Rainha
- 2 — Têrço
- 3 — Ofício
- 4 — Excelência Pra Ele
- 5 — Excelência da Hora

Segue-se daí a cantoria de praxe. Interessa acrescentar que uma vez rezado um texto, éste não será repetido, exceto o exemplo da Excelência da Hora, desde que, no caso, seja mencionado o segundo horário.

A documentação destas rezas, bem assim como a de outras mais, encontra-se adiante, acompanhada de observações particulares.

IV — Costumes e superstições

Ajudamento — Se o moribundo deve morrer, para que não prossiga sofrendo, reza-se o Ajudamento, cuja finalidade é antecipar a morte do pecador. Esta reza também é denominada *Puzamento*.

Anjo — Ao ser enterrado um *anjo*, o menor de sete anos, a sua face é pintada de encarnado a papel-de-sêda ou crepom. Modernamente é admitido o carmim e o batom.

Banho — Morto o pecador, dá-se-lhe um cuidadoso banho a fim de lavar não apenas o corpo mas a alma, para que fique livre dos pecados e poder entrar no céu.

Bolacha, café e aguardente — Enquanto a cantoria da Reza-de-Defunto prossegue lamentosa, as sentinelas têm à disposição bolachas, café e aguardente. «O principal é a cachaça», dizem. Pois «se não der, ninguém reza». Os eventuais aproveitadores e incorrigíveis paus-águas se valem da oportunidade e abusam da pinga, resultando dessa liberdade, levada ao exagêro grossa paucadaria, enquanto a cantoria prossegue impertubável.

Caixão — Se o caixão, rêde ou lençol onde é levado o morto está *pesado*, é porque o falecido tinha muitos pecados; se *leve*, ao contrário.

Defumar a casa — Serve para «espantar os maus espíritos» e para «avisar, pelo cheiro», a quem passa pelas proximidades da casa que ali há um defunto sendo velado.

Deixar de reza — Deixar de participar de uma reza, após começada, «dá azar».

Entêrro — A quem tenha participado das rezas, a família do extinto oferece um jantar ou ceia. Os que apenas acompanham o fêretro também têm direito à refeição. Há porém os oportunistas que se juntam ao cortejo, quando éste se encontra já próximo ao cemitério, para se aproveitarem da tradição. Se o entêrro foi de *anjo*, as crianças recebem confeitos.

Encontro de dois entêrros — Ao se encontrarem dois entêrros numa esquina, ninguém deverá olhar para o caixão, rêde ou lençol do outro. O *olhadô* poderá morrer instantaneamente.

Encostar na porta da rua — Caixão rêde ou lençol em que foi o defunto não deve encostar na porta da rua, ou se tiver portão na casa, no portão. Morreria mais alguém da mesma casa.

Esteira — Não havendo, em casa de gente muito humilde, mesa, táboa ou porta desprendida para colocar o falecido, êle pode ficar numa esteira.

Igreja — Ao passar pela primeira igreja que encontre, o grupo que acompanha o entêrro entra para que se faça a recomenda da alma.

Jantar ou ceia — Vide **Entêrro**.

Môça — Assim como o entêrro de *anjo* é acompanhado por crianças o de *môça* virgem tem acompanhamento de *môças*, mas as crianças podem tomar parte.

Mortalha — O pedaço de mortalha colocada no defunto *anjo* serve para curar alguns males em crianças, tais como inflamações, de tôdas as espécies, catapora, etc. A mortalha do *anjo* do sexo masculino cura os males de menina, e vice-versa.

Pés — O morto é colocado com os pés voltados para a rua porque ao nascer saíram primeiramente os pés, e assim entrará no cemitério e depois no céu.

Sentinelas — Avisados os parentes e amigos, as sentinelas vão se chegando e tomando os seus lugares; passam alguns momentos em volta do morto; depois vão cumprimentar a sua família; e por fim voltam à sala para cantarem ou apenas fazerem quarto. Não é somente por «caridade» que acorrem pessoas para rezar ou *fazer sala*. mas, sim, porque a cantoria é sugestiva e emocionante quando em seu momento funcional, o que dá prazer a todos. Apesar disso, muito *rezadô* ou *rezadêra* que atua como líder exerce uma atividade senão exatamente profissional, pelo menos quase, o que não elimina o seu sentimento de «caridade».

Terra — A terra jogada à cova não pode atingir pessoa da família do extinto, sob pena de vir a falecer a qualquer momento.

Trajetos para o cemitério — Da residência do morto para o cemitério as sentinelas cantam uma reza por meio da qual pedem a ajuda das pessoas que vão encontrando, no sentido de reforçar as rezas. O pesquisador não teve tempo de registrar a referida peça religiosa.

Varrer — Tão logo o defunto saia, as flôres deverão ser imediatamente varridas, para a rua, pela porta da frente. O morto se sentirá como se tivesse levado as suas flôres. Caso contrário, as flôres darão azar.

V — Música

NA REZA-DE-DEFUNTO a música é unicamente vocal e raramente melismática. Em hipótese alguma há participação de qualquer instrumento musical construído pelo homem, seja na execução melódica ou como acompanhamento.

O estilo de interpretação, especialmente no que tange à parte coral, se caracteriza por uma intensidade sempre relativamente alta e expansiva, as vozes jogadas quase sempre para o registro agudo (5). A impressão marcante para quem ouve esta espécie de cantoria é que tudo na melodia soa num eterno *legato*, sem nuances sensíveis, tendo as pausas, muito curtas aliás, apenas atender ao processo respiratório.

Por outro lado, o ritmo das melodias, não obstante fugir à exatidão do tempo medido, resulta pouquíssimo variado. E como o andamento se realiza de maneira lenta, a cantoria dava, ao autor, a impressão de permanente monotonia de tão arrastada era cada cantiga.

Na Reza-de-Defunto a melodia chama-se *sofa* ou *sôfa*, corrupteia de solfa; a parte coral, quando em continuação à do solista, *resposta*; a voz principal no côro, *voz alta*; e a voz de acompanhamento, *voz baixa*, apesar desta se colocar, na grande maioria das vezes, acima da principal. Porém, em duas cantigas sem solo o equilíbrio entre as duas partes melódicas é tão perfeito que, como ambas assinalam admirável expressão, o pesquisador se confessa incapaz de determinar qual seria a principal e a de acompanhamento.

Nesta coleção de rezas — quatro do catolicismo oficial, das quais duas têm fragmentos de cantochão deformados e de mistura com trechos de origem popular; trinta e três Excelências; e quatro Benditos — observa-se que: duas são apenas declamadas, mas que podem ser entoadas sobre dois ou somente um som à maneira de reto-ono, a critério do *rezadô* que liçnera a cantoria; duas são em uníssono; e as restantes o coral divide a duas vozes, ou melhor, divide em três paralelas ao jeito harmônico do *gymel* (*cantus*

(5) Assim ocorreu para esta coleta, apesar das proibições em Caruaru...

gemellus) inglês que se difundiu em toda a Europa Ocidental no século XIII, inclusive na Península Ibérica (6).

No material recolhido predomina a forma de canto responsorial, e algumas cantigas são ditas *direto* pelo côro isto é, o coral canta sem interrupção.

Outras características assinalam escalas e ambientes melódicos, melodias que são:

Tonais, no modo maior	12
Modais com quarta aumentada	3
Modais com sétima abaixada	6
Modais com quarta aumentada e sétima abaixada..	5
Mistas de tonal e modal	4
Modulante (tonal) para o IV grau	1
Com passagem cromática (modal)	1
Modal vagamente em menor	1
Tonal e modal numa mistura muito vaga	1
Modal apenas na segunda voz	2

Portanto: 18 melodias são modais; 13, tonais; 4, modais-tonais; e uma imprecisa (7).

A referência metronômica no início de cada documento melódico indica tão somente o andamento aproximado, pois a tarefa foi feita dias após a coleta.

VI — Glossário

Aflição, Afrição — Aflição.

Aima, Aimas — Alma, almas.

Ajudamento — Reza que ajuda a morrer. O mesmo que *puzamento*.

Anjo Anjinho, Anjinha, Anjim — O que morreu antes dos sete anos, isento de pecado.

Banho — Banho dado no morto antes de vesti-lo, especialmente em virtude de prepará-lo para entrar no céu, lavando sua alma. O mesmo que *limpeza*.

(6) Para o leigo em música convém lembrar aqui que as terças paralelas são executadas no sistema — não estilo — dos cantares populares paulistas a duas vozes, de que as duplas calpiras de profissionais da discografia se valem abundantemente. Em São Paulo é também muito usual a voz de acompanhamento se colocar mais aguda que a principal.

(7) Como uma só melodia assinala por vezes características diversas e a entra neste cálculo mais de uma vez.

Barra-do-dia — Luz que desponta ao fim da madrugada. Há uma Excelência com este nome.

Bindito, Bindi — Bendito.

Colunas — Vide *Sete Colunas*.

Camisa — Afora no caso do seu sentido exato, indica a mortalha.

Cão — O Diabo. Vide *Demui*.

Cordão — Cordão de S. Francisco.

Defumação — Defumação destinada a «espantar os maus espíritos», bem assim como prevenir «pelo cheiro», a quem passa pelas proximidades, que onde é feita existe um defunto.

Demui — O Demônio o Diabo. O mesmo que *Cão*.

Direta, Direto — Reza cantada sem interrupção; modo de cantar, sem solista.

Dispidida — Despedida. Existem muitas Excelências com este nome.

Deo, Deu — Deus.

Encontro — Passagem de um entérro por outro, não importa em que direção.

Encelência, Encelença, Incelência, Incelença, Ensalência, Ensalença, Insalência, Insalença — Excelência. E o próprio morto e a espécie de reza, na maioria cantada doze vèzes.

Fazer sala — Velar pelo morto. O mesmo que *fazer quarto*.

Fazer tempo — Cantar rezas com a finalidade de preencher o tempo entre as rezas fundamentais entoadas em momentos certos.

Funerara — Funeral. Um informante, confundindo o interesse do autor, mencionou a *Funerara*, música executada por banda, especialmente composta para enterros, procissões, etc.

Incrisou — A palavra consta de uma reza que diz «o sol *incrisou*», isto é, eclipsou-se, ocultou-se, sumiu.

Jejê — Trabalho, convenção, exigência, chateação. Observou idosa informante: «O morto pra *morrê* tem tanto *jejê*».

Leve — Corpo leve, sem pecado. *Limpo*.

Limpo — O mesmo que *leve*.

Mai — Mais.

Mortala — Mortalha.

Offi — O Offício da Imaculada Conceição da Virgem Maria. O mesmo que *Reza das Sete Colunas*. Vide *Sete Colunas*.

Olhadô — Pessoa que por curiosidade ou descuido, olha o caixão de outro entérro.

Pára — «Um *pára*», ou seja, uma parada.

Pecadó — Pecador. O morto maior de sete anos, batizado ou não.

Pecadora — Feminino de pecador, sem nenhum sentido que não este.

Penosa — Cantiga triste, lamentosa. Tôda reza cantada é *penosa*.

Puxada — Reza de conteúdo dramático ou religioso considerado *forte*.

Puxar — Conduzir as rezas, escolhendo-as e começando-as.

Puxadó — Puxador. Pessoa que lidera as rezas.

Puxamento — O mesmo que *ajudamento*.

Reza-de-Defunto — Uma só reza, qualquer que seja, e o hinário religioso popular inteiro cantado ou declamado junto ao morto. Como tal são as Excelências. Benditos e partes das rezas católicas adotadas pelo povo nordestino, desde que cantadas estas diantes do morto e à maneira que o estilo exige.

Rezadêra — Rezadeira, mulher que conhece e pratica Reza-de-Defunto, comandando as sentinelas. Masculino: *rezadô* ou *rezadêro*.

Rezêra — Curandeira. Masculino: *rezadêro*.

Resposta — Parte coral das rezas, quando — e tão sòmente — o côro responde ao solista, completando o texto.

Sentinelas — Grupo de rezadeiras, especialmente as que cantam. O vocábulo se estende às pessoas que, embora sem cantar, apenas fazem sala. Usa-se chamar o grupo de sentinelas na forma singular: *sentinela*.

Sete Colunas — Reza «das sete colunas», o Offício da Im. Conc. da Virgem Maria. *Sete Colunas* são as partes que compõem a referida peça católica: 1) Às Matinas; 2) À Prima; 3) À Terça; 4) À Sexta; 5) À Nôa; 6) Às Vésperas; e 7) Às Completas. Na Igreja. Às Matinas têm início à meia-noite.

Sofa, Sôfa — Solfa. A melodia. Pode um popular se expressar: a reza é longa, mas a *sofa* é curtinha.

Voz alta — A voz principal da melodia que, a duas vozes, é cantada pelo côro.

Voz baixa — A voz de acompanhamento. Não obstante a denominação, esta voz, cantada quase sempre em registro mais agudo que a voz principal, é colocada em cima.

VII — Rezas principais

ESTA SÉRIE DE REZAS, já mencionadas no capítulo em que se trata da sua sucessão como material litúrgico, constitui, como já se disse, a parte fundamental da Reza-de-Defunto. Infelizmente não se registrou nenhuma Laudaina, o que não prejudica o essencial deste trabalho.

1 — SALVE-RAINHA

Cada linha escrita corresponde a cada vez que a melodia é cantada por inteiro. Para reduzir o documento melódico, escreveu-se apenas uma vez. Confia-se na capacidade do leitor musical o adaptar a melodia ao texto.



Direto — «Salve-Rainha, Mãe de Misericórdiosa, vida doçura esperança nossa, Deo vós salve, salve a vós bradamo deagradados os filhos de Eva, a vós suspirando, gemendo e chorando. E após pôs devogada nossa, êste vossos olhos misericordioso, dêste destêro, destêro nós amostre, mostrai a Jesus, Bendito era o fruto dêste vosso ventre, ventre, ó Quelemente, Piedoso, piedoso é o doce Sempre Virge Maria. Rogai a Deo por nós, Santa Mãe de Deo, para que sejamo dignuino das promessas de Cristo, para sempre. Amem, Jesus.»

2 — EXCELENCIA DO AJUDAMENTO

O texto não é cantado, mas o líder do grupo pode determinar um som qualquer e interpretá-lo ao modo de reto-ono. Faz pequena pausa ao terminar cada linha. É repetida até o agonizante morrer.

Direto — «Jesus é meu —
E eu só Jesus —
Valei-me, Jesus, em tôda aflição —
Jesus é meu todo —
Jesus Maria José, a minha voz é —
Jesus é meu —
E eu só Jesus —
Jesus vai contigo, de todo o coração —
Valei-me, Jesus, com tôda afrição.»

3 — EXCELENCIA DA HORA

$\text{♩} = 96$ Reza. sents.

As cinco ho-ra da tarde e-le se viu tão a-go-ni-ado Des-
ceu um-an-jin do céu e-le fi-cô tão a-li-vi-ado

Rezadêra — «Às cinco hora da tarde (8)
Ele se viu tão agoniado

Sentimelas — Desceu um anjim do céu
Ele ficou tão aliviado.

4 — O SOL INCRISOU

$\text{♩} = 40$ Reza.

Ja deu uma ho-ra Que a cruz pen-deu O sol in-crisou
A terra ge-meu E-na um cas-ti-go Que fa-zi-a hor-no
Va-lei-m'i-nha Si-rhona Va-lei-m'eu Si-rhó.

(8) Foi exatamente às cinco horas da tarde que começaram a cantar esta reza para o devido registro...

A palavra *uma* vai sendo substituída por *duas*, etc.

Rezadêra — «Já deu *uma* hora
Que a cruz pendeu
O sol incrisou
A terra gemeu

Sentinelas — Era uma castigo
Que fazia horrô
Valei-m'inha Sinhora
Valei-m'eu Sinhô.»

5 — EXCELENCIA PRA ELE

♩ = 66 Rezad.

U-ma encelênc qu'ê pra e-le U-ma encelência qu'ê pra
sents.
é-le Mãe de Deo, Mãe de Deo Ó - Mãe de Deo rogai a Deo pru
ê-le Mãe de Deo Mãe de Deo ó - Mãe de Deo rogai a Deo pru êle

Rezadêra — «Uma Encelência qu'ê pra êle
Uma Encelência qu'ê pra êle

Sentinelas — Mãe de Deo, Mãe de Deo,
Ó Mãe de Deo
Rogai a Deo pru êle
Mãe de Deo, Mãe de Deo
Rogai a Deo pru êle.»

6 — TERÇO

♩ = 63-66

Rezad. ten. ten. sents.
Gló-ria Padre do Fili-o é do Espírito Santo século derne no príncipe no que
ten. Rezad.
senta é do século sculorum, A-mên. Jesus, Mari-a, Jo-zé, Jo-a-quim e A - na Eu vim do
meu cora-ção É vim de - - ai - na. Padre Nosso qu'está no céu santificado seja vosso
nome venha a nós o vos - no reino seja feita vossa vontade assim na terra co-no no
sents.
céu o pão nosso de cada dia nos dai hoje no vos-deo casia corvo nois padre o nos de vo-
rezad.
dones referas cá em tanta-ção Livraí-nos Si-nhô dos males Amem Jo-sus A-ve Ma-ri-a
che-ia de gra-ça o si-nhô-xa com-vosco Bin-dita sois entre as mu-lheres Ó Bin-
sents.
di-ta co-fructo do vosso ventre. Je-sus, San-ta Ma-ri-a Mãe de Deo - ro-gai por
nois pecc-do-res o-ge-na-na ho-ra da nos-ra morte A-mem, Je - sus.

Feito o pelo-sinal, começa a rezar:

Rezadêra — «Glória Padre do Filio
É do Espírito Santo

Sentinelas — Século derne no príncipe e no que sente
É do século sculorum. Amem.

Rezadêra — Jesus, José, Maria,
Joaquim e Ana
Eu vim do meu coração
E vim de aima

Padre Nosso qu'está no céu
Santificado seja o Vosso reino
Venha nós a Vosso reino
Seja feita a Vossa vontade
Assim na terra como no céu

Sentinelas — O pão nosso de cada dia
Nos dai hoje nós perdoe
Assim como nós
Perdoamos os devedores
Não nos caí em tentação
Livrai-nos, Sinhô, dos males. Amem. Jesus.

Rezadêra — Ave Maria cheia de graça
O Sinhora convosco
Bindita sois entre as mulheres
Ô bindita é o fruto
De Vosso ventre, Jesus.

Sentinelas — Santa Maria, Mãe de Deo
Rogai por nós pecadores
Agora e na hora da nossa morte. Amem. Jesus».

7 — OFÍCIO — REZA DAS SETE COLUNAS

O texto não foi registrado porque a informante, curso primário completo, dizia as palavras corretamente. Registrou-se a melodia e juntou-se alguns apontamentos a fim de conectá-la com o texto.

♩=40 Rezad.

Deus vos salve virgen filha de Deus Pa-dre... etc.....

sents. (matinas, hino, etc.)

(fim)

8 — EXCELENCIA DA UMA HORA

♩=60 Rezad.

Já deu luz no-sa Si-nho — na seu Ben-to Filho sem dô. D.C.

Rezadêra — «Já deu uma hora
Qua o galo já cantô

Sentinelas — Já deu luz, Nossa Sinhora
Seu bentu filho sem dô».

9 — OFEREÇO ESSE BENDITO

Este Bendito é cantado com a mesma melodia da «Excelência da Uma Hora», que se lê no nº 9 :

Direto — «Ofereço êsse Bindito
O Sinhô daquela cruz
Im tenção daquêle corpo
Para sempre. Amem. Jesus.»

10 — EXCELENCIA DA BARRA-DO-DIA

♩=69 Rezad.

Lá vem a barra-do-di-a, Lá vem a Virgen Ma-ri-a. Des-ceu um an-jo do céu — pa - ra su-a com-pa-ni - a. sents.

Rezadêra — «Lá vem a barra-do-dia
Lá vem a Virge Maria

Sentinelas — Desceu um anjo no céu
Para sua companhia.»

11 — EXCELENCIA MARIA

— 1 —

♩=69 Rezad. 8

To-dos que a-do-ra Ma-ri-a, to-dos que a-do-ra Ma-ri-a Ma-ri-a
1.ª VEZ | 2.ª VEZ (SEM REZAR)
a — Não tem a-mãe Ma-ri-a mãe do Si-nho, Ma-ri-a não Os ossos

Rezadêra — «Todos que adora Maria
Todos que adora Maria

Sentinelas — Maria não tem amô
Maria mãe do Sinhô
Maria não tem amô
Maria mãe do Sinhô

Rezadêra — Os vossos cabelo dêle
Os vossos cabelo dêle

Sentinelas — Quem criou foi o Sinhô
Quem criou foi o Sinhô

— 2 —

Rezadêra — Todos que adora Maria, etc.

Sentinelas — Maria não tem amô, etc.

Rezadêra — Os vosso olinho dêle
Os vossos olinhos dêle

Sentinelas — Quem criou foi o Sinhô, etc.

A cada vez que recomeça a melodia, a terceira estrofe vai sendo substituída, em ordem arbitrária, por uma das seguintes frases, podendo-se acrescentar outras que por ventura se invente:

As nossas pestana dêle;
O vosso narizes dêle;
A vossa boquinha dêle;
Os vossos dentinhos dêle;
A vossa lingüinha dêle;
A vossa orelhinha dêle;

bem assim como: *bracinhos, mãozinha, pêzinho, coipinho, uminha, ropinha, gravatinha, cintinho, sapatinho, meinha, etc.*, etc.

12 — EXCELENCIA DA ROUPA

Conforme o sexo do defunto, menciona-se as peças que lhe são próprias: *calça, paletó, gravata, etc.* ou *saia, vestido, etc.*

$\text{♩} = 60$ Rezad.

sents.

Ves-te es-ta ca-mi-sa Foi Deus que man-dô

Rezadêra — «Uma Enceleça
Cheia de louvô

Sentinelas — Veste esta camisa
Foi Deu que mandô».

13 — EXCELENCIA DA MORTALHA

Repetida sem interrupção.

$\text{♩} = 60$ direto

Nos-so Si-nhô po-lo Deus do gra-mã - Ves-te es-ta mor-ta-lha que Deus te man-dô

Direto — «Nosso Sinhô
Pelo Deus do Amô
Veste esta mortalha
Que Deus te mandô».

Esta Excelência é também cantada com outro texto e no caso, doze vezes. Se ao término da décima-primeira vez o amortalhamento não estiver pronto, faz-se um *para* (parada) até que seja acabado e depois o pessoal canta a décima-segunda vez:

Rezadêra — «Uma Enceleça
Cheia de louvô

Sentinelas — Veste esta mortalha
Foi Deus quem mandô.

14 — EXCELENCIA DO CORDÃO

$\text{♩} = 69$ direto

O meu padê São Fran-cis-co me ben-zel es-te cor-dão Na-mez pon-ta tem São Pe-dro, na ô-tra sinhô São Juão.

Direto — «O meu padê São Francisco
Me benzel êste cordão
Numa ponta tem São Pedro
Na ôtra Sinhô São Juão».

15 — EXCELENCIA DA DESPEDIDA

$\text{♩} = 69-72$ Rezad. sents.

A-deus minha mãe qui eu vô-m'lbora. Adeus minha mãe qui eu vô-m'lbora. Adeus minha mãe qui eu vô-m'lbora. Adeus meu

Deus a Nossa Senhora, M'intrega a Deus a Nossa Senhora. Adeus meu

Rezadêra — «Adeus minha mãe
Qui eu vô-m'lbora
Adeus minha mãe
Qui eu vô-m'lbora

Sentinelas — M'intrega à Deus
E à Nossa Senhora
M'intrega a Deus
E à Nossa Senhora

Rezadêra — Adeus meu pai», etc.

As palavras *mãe* e *pai* vão sendo substituídas por *irmão*, *irmã*, *tio*, *padrinho*, etc. bem assim como se menciona os nomes dos amigos e vizinhos.

16 — EXCELENCIA DA SAIDA

Uns informantes diziam *Ensalência da Saída*, e outros *Reza da Saída*. Fazem os populares três vezes o sinal-da-cruz, a *rezadêra* líder sustentando uma vela acesa, na mão direita. Começada a reza, o fêretro parte a caminho do cemitério, porém a reza só é dita até o ponto de onde não mais seja avistada a casa onde estava exposto o extinto. Não tem melodia.

Direto — «Fulano, quando tu passá
No caminho de Bom Jordão
E preguntares :
— «O qui tu leva ?»,
Tu dizerás :
— «Levo cêras e cordão.
Demui comigo não poderão».

17 — LADAINHA

Depois que o entérro partiu e o pessoal não mais avista a casa, canta-se uma Ladainha.

VIII — Rezas complementares

ESTÃO AQUI REUNIDAS as rezas que se destinam a completar o tempo, podendo ser substituídas ou, conforme as circunstâncias, eliminadas.

Entre as últimas está mais uma de amortalhamento e diversas de *dispídida*, quaisquer delas em condições de figurar na liturgia. É que tendo o autor recolhido mais este material resolveu incluí-lo nesta parte à guisa de sobressalência.

18 — EXCELENCIA DO MORTO

$\text{♩} = 60$ Rezad. Sents.

U-ma vez eu vo pru céu os anjo vão mi le-va-do de tudo eu vô misque-cen-do no
de Deus vô mi-le-m-bran-to, De tudo eu vô misque-cen-do só de Deus vô mi-le-m-bran-to

Rezadêra — «Uma vez eu vô pru céu
Os anjo vão mi levando

Sentinelas — De tudo eu vô m'isquecendo
Só de Deus vô mi alebrando
De tudo eu vô m'isquecendo
Só de Deus vô mi alebrando».

19 — EXCELENCIA ESPADA-DE-DOR

Cantada sete vezes, sómente.

$\text{♩} = 69-72$ Rezad. Sents.

U-ma espada de do no seu co-ra-ção pas-so tres-pas-
-sô. Je-sus no pés a sua Mãe sentindo a dô, tres-pas-dô. D.C.

Rezadêra — «Uma espada-de-dô
No seu coração passô

Sentinelas — Trespassô Jesus no pés
A sua Mãe sentindo a dô».

20 — EXCELENCIA VOU REZAR

♩ = 60 Rezad.

Uma in-celên-cia; vô reza, a-go-ra te levanta ai-na que já é
 Sents. (fim) Rezad.
 ho-ra. A missa do céu vai se di-ta go-ra. Iu-as in-ce-

Rezadêra. — «Uma Incelência eu vô rezá agora
 Te levanta aima que já é hora

Sentinelas — A missa do céu vai se dit'agora.

21 — EXCELENCIA DO A-BÊ-CÊ

♩ = 63 Rezad. Sents.

Vô le um a - be - cê Qui meu Pa-drim Ci-ço man-dô É a Luz Per-
 Rezad.
 pé-tua É do Resplan-dô É da Ma-ra-vi-a, É da Luz, Si - nhô. Vô

Rezadêra. — «Vô lê um a-bê-cê
 Qui meu Padrim Ciço mandô

Sentinelas — É da Luz Perpétua
 É do Resplandô
 É da Maravia
 É da Luz. Sinhô».

22 — EXCELENCIA DO A-BÊ-CÊ

Outra versão da Excelência anterior.

♩ = 50 Rezad.

Eu vô lê um a - be - cê, Eu vô lê um a - be - cê, Que meu
 Pa-dim Ci-ço man - dô. É da Ma-ra - vi-a, É da Luz Per-pétua, É do Res-plan-
 Rezad.
 dô, É do Res-plan-dô, É da Ma-ra-vi-a, É da Luz Si - nhô. Eu vô

Rezadêra — «Eu vô lê um a-bê-cê
 Eu vô lê um a-bê-cê
 Que meu Padim Ciço mandô

Sentinelas — É da Maravia
 É da Luz Perpétua
 É do Resplandô
 É do Resplandô
 É da Maravia
 É da Luz Sinhô».

23 — EXCELENCIA DO PADRE CICERO

♩ = 72 Rezad. Sents.

Meu pa-dim Ciço man-dô Qui eu reza-se-um a - bê - cê, man-dô, man-
 dô, man-dô, man-dô Meu padim Ci-ço mandô, mandô, mandô man - dô. man-
 dô Meu padim Ci-ço man - dô

Rezadêra — «Meu Padim Ciço mandô
 Qu'eu rezasse um a-bê-cê

Sentinelas — Mandô mandô
 Mandô mandô
 Meu Pádi Ciço mandô
 Mandô mandô
 Mandô mandô
 Meu Pádi Ciço mandô».

24 — EXCELENCIA DA VIRGEM DO ROSÁRIO

♩ = 54 Rezad. Sents.

U-ma en-celên-cia da Vir-gem do No-ssor que do vosso ventre se fez uma criança que a
(fim) Rezad.

ben-to Sinhô saiu fora Acompan'os ta alma que vai pa Gulora. Das en-co

Rezadêra — «Uma Encelênça da Virge do Rosaro
Que do Vosso ventre se fez um sacraro

Sentinetas — Sacraro aberto Sinhô saiu fora
Acompan'esta alma que vai pa Gulora».

25 — EXCELENCIA DA MÃE GLORIOSA

♩ = 72 Rezad. Sents.

U-ma en-celên-ci-a, ó mã-e glo-rio-sa,
Rezad. Sents. quem subé nas en-si-ná, ó mã-e glo-rio-sa,

Rezadêra — «Uma Encelênça

Sentinetas — Ô Mãe Gloriosa

Rezadêra — Quem subé no insiná

Sentinetas — Ô Mãe Gloriosa
Ô Mãe Gloriosa».

26 — EXCELENCIA DE NOSSO SENHOR E NOSSA SENHORA

No texto está «pa Nosso Sinhô», mas pode ser também para Nossa Senhora.

♩ = 60 Rezad. Sents.

U-ma en-sa-len-ça pa nosso Si-nhô U-ma A-ve Ma-
(fim) Rezad.
ri-a cheia de gra-ça. — Das en-sa-

Rezadêra — «Uma Ensalença pa Nosso Sinhô

Sentineias — Uma Ave-Maria cheia de graça».

27 — EXCELENCIA DA SOLEDADE

♩ = 72 Rezad. Sents.

U-ma en-celên-cia da Vir-gem Nossa Sinhô-na da So-le-da-de
Sents. Qui nossa mãe é bin-di-ta, E' do-lo-ro-sa, e ra-cu-la-da.

Rezadêra — «Uma Encelênça da Virge
Nossa Senhora da Soledade

Sentinetas — Qui nossa Mãe é bndita
E Dolorosa Emaculada».

28 — EXCELENCIA DE SÃO JOSÉ

♩ = 40 Rezad. Sents.

U-ma en-celên-cia de si-nhô São Jo-sé, de si-nhô São Jo-a-
Rezad. Sents. quem, So-cor-rê de-so-ras por é-le. Das en-co

Rezadêra — «Uma Encelênça de Sinhô São José
De Sinhô São Joaquim

Sentinetas — Secorrê desorás por êle».

29 — EXCELENCIA DE NOSSO SENHOR

♩ = 56 Rezad. Sents.

U-ma en-celên-ça eu vô pro ceu, eu vô vô. Na
1^a 2^a
mão di-reita eu le-vo a-i-ma-ge da Si-nhô. Na-nhô Da Capo

Rezadêra — «Uma Encelença eu vô pro céu eu vô
Uma Encelença eu vô pro céu eu vô

Sentinelas — Na mão direita eu levo a image do Sinhô
Na mão direita eu levo a image do Sinhô».

30 — EXCELENCIA DE SÃO BENEDITO

$\text{♩} = 72$ Rezad. Sents.

Uma encelência de São Binidito; Uma encelência de São Binidito A - es-

trê-la qui-la-ri-a-va, A - es-trê-la qui-la-ri-a-va. É-la chorava e-la lasti-

ma-va; É-la cho-rava-e-la lasti-ma-va. A - es-trê-la qui-la-ri-a-va, A - es-

(fim) Rezad.

trê-la qui-la-ri-a-va. Deus en-ce-

Rezadêra — «Uma Encelência de São Binidito
Uma Encelência de São Binidito

Sentinelas — A estrêla quiliaria-va
A estrêla quiliaria-va
Ela chorava ela lastimava
Ela chorava ela lastimava
A estrêla quiliaria-va
A estrêla quiliaria-va.

31 — BENDITO GLÓRIA DA VIRGEM (Gloriá da Virge)

$\text{♩} = 66$ Rezad. Sents.

O Gló-ria da Vir-ge sub-ri-ou na-se-trê-la, ô Gló-ria da —

Vir-ge o-rai — por é-le. O é-le. al. %

Rezadêra — «Ô Gloriá da Virge
Subrime nas estrêla

Sentinelas — Ô Gloriá da Virge
Orai por éle
Ô Gloriá da Virge
Orai por éle».

32 — BENDITO ROSÁRIO DE MARIA

$\text{♩} = 48$ Rezad. Sents.

O ro-sa-ro de Ma-ria tem um mis-te-ro da pa-xão. Ma -

ria gu-lo-ri - o - sa, a-le-grai seu co-ra - ção. O ro -

Rezadêra — «O rosario de Maria
Tem um mistero da Pação»

Sentinelas — Maria Goloriosa
Alegrai seu coração».

33 — BENDITO DE NOSSA SENHORA

$\text{♩} = 60$ Rezad. Sents.

Tenho um ro-sa-ro pa nel'eu re-zá Tenho um ro-sa-ro pa nel'eu re-zá Mai Nossa Si-

nhora quando ela che-gá, Mai Nossa Si-nho-na quando ela che-gá. Te-nho um-ro-

Rezadêra — «Tenho um rosario pa nel'eu rezá
Tenho um rosario pa nel'eu rezá

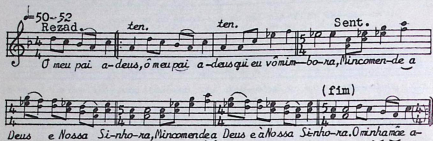
Sentinelas — Mai Nossa Senhora quando ela chegá
Mai Nossa Senhora quando ela chegá».

34 — EXCELENCIA DA MORTALHA



Direto — «Nosso Sinhô pelo Deus do amô .
Veste esta mortalha que Deus te mandô».

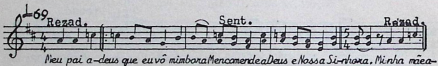
35 — EXCELENCIA DE DESPEDIDA



Rezadêra — «Ó meu pai adeus
Ó meu pai adeus
Qui eu vô m'imbora

Sentinelas — M'income a Deus
E à Nossa Senhora
M'income a Deus
E a Nossa Senhora».

36 — EXCELENCIA DE DESPEDIDA



Rezadêra — «Meu pai adeus
Que eu vô m'imbora

Sentinelas — M'encome a Deus
E a Nossa Senhora».

37 — EXCELENCIA DE DESPEDIDA



Sent.
ra. Não posso 'spe-ra qui é pra dis pi-di-do, tá che-gan-do a ho-ra da mi-nha par-

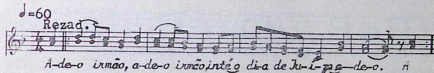


Rezadêra — «Minha mãe não chora que chorá faz má
Um anjo mi chama eu não posso 'sperá

Sentinelas — Não posso 'sperá qui é pra dispidida
Tá chegando a hora de minha saída».

38 — EXCELENCIA DE DESPEDIDA

Podê ser cantada na forma *direta* ou *responsorial*.



Rezadêra. — «Adeo irmão
Adeo irmão

Sentinelas — Intê dia de Juizo, adeo».

39 — EXCELENCIA DE DESPEDIDA



Sent.

-i-so Adeus irmão adeus até o dia de Juízo, Adeus irmão adeus até o dia do Juízo.

(fim) Rezad.

1.º. ih-as en-ce

Rezadêra — «Uma Excelência que se foi pro Paraíso
Uma Excelência que se foi pro Paraíso

Sentinelas — Adeus irmão até o dia do Juízo
Adeus irmão até o dia do Juízo».

40 — EXCELENCIA DE DESPEDIDA

Exemplo excepcional de Excelência cantada uma única vez e que também pode ser rezada direta.

♩ = 69 Rezad. Sent.

Uma ex-celên-cia vai pro Para-i-so, U-ma ex-ce-len-cia vai pro Paraíso. A-

-deus irmão das ai-mas a-té o dia de Ju-ízo Adeus irmão das ai-mas até o dia de Ju-

Rezad.

1.º. Adeus irmão das ai-mas tu já vai tim-bora, A-deus irmão das ai-mas tu já vai tim-

Sent.

-bo-ra Vai no-gá a Deus pra nós na Gulória Vai rogá a Deus pra nós na Gu-

Lógia.

Rezadêra — «Uma Excelência vai pro Paraíso
Uma Excelência vai pro Paraíso

Sentinelas — Adeus irmão das aimas
Até o dia de Juízo
Adeus irmão das aimas
Até o dia de Juízo».

Rezadêra — Adeus irmão das aimas
Tu já vai-t'imbora
Adeus irmão das aimas
Tu já vai-t'imbora

Sentinelas — Vai rogá a Deus
Pra nós na Gulória
Vai rogá a Deus
Pra nós na Gulória».

41 — EXCELENCIA DE DESPEDIDA

A que se segue é a Despedida talvez mais divulgada. Percebe-se como início de melodia o aproveitamento de «Tutu Marabá», acalanto geralmente cantado no modo menor, mas que aqui está no maior. Entretanto, apesar do particular, não se trata de reza para anjinho.

♩ = 72 Rezad. Sent.

U-ma ex-celên-cia partiu pro Paraíso Adeus, irmão a-deus in-té o dia de Ju-

Rezad.

1.º. Duas en-ce

Rezadêra — «Uma Excelência partiu pro Paraíso

Sentinelas — Adeus, irmão, adeus
Inté o dia de Juízo».

IX — À guisa de adenda

DENTRE OS APONTAMENTOS feitos em Pernambuco (1952) interessa destacar as informações de um popular que, além de haver viajado por inúmeros lugares de Pernambuco, residiu vários anos em diversas localidades de Alagoas, terminando por se fixar no Recife, após uma temporada em Macéio.

Pra o referido popular, as rezas em Alagoas não diferem das de Pernambuco, pelo menos quanto ao essencial, bem assim como são idênticos os

processos de realização e o estilo musical. Tal como no território pernambucano em Alagoas há Excelências, Benditos, adorações de rezas católicas, reza-deira solista, côro cantando em terças e às vezes *direto*.

No entanto, cabe acrescentar que o homem que *tira a reza*, em terreno alagoano, denomina-se *Exatadô* — que Théo Brandão, em magnífico trabalho que publicou, sugere tratar-se de corruptela de *Exortador*⁹. Derivado dessa corruptela, *exatá* seria situar o moribundo ou defunto em condições espirituais de poder ser recebido nos céus, e *exatamento*, o ato de *exatá*.

No entanto, *Exatamento* seria igualmente o nome de uma reza certa, correspondente, em sua função, ao *Ajudamento* pernambucano.

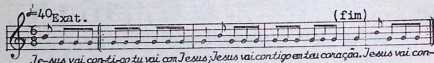
No que tange à liturgia, a successão de rezas segue a mesma ordem em voga em Pernambuco. Apenas as diferenças seriam as seguintes:

- após o *Puxamento*, se o agonizante não morrer e fór necessário uma reza mais forte, diz-se o
- Padre Nosso Pequenino*, durante o qual «a morte é certa»;
- o *Térço* não tem horário determinante;
- o *Ofício* também não tem horário, mas só deve ser cantado à noite;
- a *Ladainha* é reza dispensável.

Do mencionado popular, o autor anotou as três rezas que se seguem:

42 — PUXAMENTO

As palavras são repetidas indefinidamente, sem solfa ou sôbre um ou dois sons ritmados como no exemplo a seguir.



Exatadô — «Jesus vai contigo
Tu vai com Jesus
Jesus vai contigo
Em teu coração».

43 — PADRE NOSSO PEQUENINO

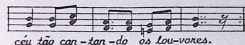
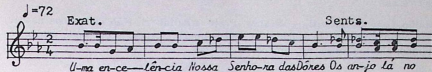
O ideal seria rezado pelas *sentinelas*. Na impossibilidade de fazê-lo, por excesso emocional, cabe ao *exatadô* rezá-lo sozinho.

Exatadô — «Padre Nosso Pequenino
Deus te leve em bom caminho
Nossa Senhora é madrinha

(9) Théo Brandão, «Cantos e Ritos Funerários em Alagoas», in Estudos e Ensaios Folclóricos em Homenagem a Renato Almeida, pág. 698. Ministério das Relações Exteriores, Rio de Janeiro, 1960.

E Nosso Senhor o Padinho
sete estrêla me alumei
Sete anjo me acompanhe
Sete livro bem rezado
Bem no pino do meio-dia
Bem Jesus. Amem. Ave Maria».

44 — EXCELENCIA DAS DÓRES



Exatadô — «Uma Excelência
Nossa Senhora das Dôres

Sentinela — Os anjo lá no céu
Tão cantando os louvores».

X — Quadro de informantes

(Idades em 1952)

Maria Pastôra da Conceição — 60 anos. Prêta. Analfabeta. Nasceu, criou-se e sempre residiu em Caruaru.

Francisca Maria da Conceição — 55 anos. Mestiça. Analfabeta. Nasceu em lugar ignorado do sertão pernambucano. Viajou pelo mesmo Estado e aprendeu a cantar Reza-de-Defunto em Caruaru.

Maria de Lurdes Cordeiro Mergulhão — 18 anos. Mestiça. Curso primário, falando corretamente. Nasceu e criou-se em Caruaru.

Maria Madalena da Silva — 38 anos. Prêta. Analfabeta. Nasceu e criou-se em Caruaru.

Irene José Luís da Silva — 32 anos. Prêta. Analfabeta. Nasceu no sertão paraibano, ignorando o local. Aprendeu a cantar na Paraíba. Tomou parte nas rezas no interior pernambucano.

Maria do Carmo — 39 anos. Branca. Alfabetizada. Nascida e criada em Mentirosos, Pernambuco, reside em Caruaru desde os 16 anos, onde aprendeu a cantar.

Quitéria Bezerra — 35 anos. Branca. Alfabetizada. Ignora onde nasceu. Aprendeu a cantar em Caruaru.

Maria — 14 anos. Mestiça. Analfabeta. Nasceu em Sapucaia. Viajou por Pernambuco (duas localidades) e reside em Caruaru, onde tem aprendido a cantar

José Maria Guerreiro — 27 anos. Mestiço. Analfabeta. Nasceu em Sertânia, Pernambuco. Reside há 10 anos em Caruaru onde de quando em vez participa das rezas.

Emílio Leão Cavalcanti — 28 anos. Preto. Analfabeta. Não disse onde nasceu, mas citou inúmeras localidades de Pernambuco e Alagoas por onde esteve residindo. Cantou rezas em ambos os Estados.

Résumé

Prrière pour le défunt, par César Guerra-Peixe.

Manipulant un abondant matériel recueilli à Caruaru, Etat de Pernambuco, en février 1952, le folkloriste et compositeur César Guerra-Peixe analyse différents aspects d'un genre de cantilènes folkloriques abondamment répandues dans le Nordeste brésilien et dénomées «Excellences» et «Bénis». Mélangé avec des textes du catholicisme officiel, le tout compose un hymne relatif aux coutumes funèbres. Les «Excellences», textes et mélodies de pure création populaire et à fonction domestique, sont exclusifs pour le culte du décedé et peuvent être dits à partir du moment auquel ce dernier agonise jusqu'à la fin de son ensevelissement. Les «Bénis» ont une fonction plus ample: cantique de dédicace, de jubilation, d'exaltation, etc. Suivant les occasions, on récite des «Bénis» appropriés soit à l'intérieur ou l'extérieur de l'église, soit dans les processions contre l'orage, dans les pénitences etc., comme également durant la sécheresse, époque à laquelle le peuple se plaint.

De même que les «Excellences», les «Bénis» sont d'invention et d'usage populaire. Cet essai est présenté dans l'ordre suivant: 1) le matériel; 2) concept; 3) liturgie; 4) coutumes et superstition; 5) musique; 6) glossaire; 7) prières principales; 8) prières complémentaires; 9) addenda; 10) cadre des informateurs.

Summary

Dead's prayer, by Cezar Guerra-Peixe.

Using plenty of material that was collected in February 1952, in Caruaru, State of Pernambuco, Cezar Guerra Peixe a Brazilian maestro and folklorist analyses the different aspects of a kind of folkloristic songs, which are widely spreaded out in the Brazilian northeast and which are called Excellences and Blesseds. These are a mixture of the official texts of the catholicism and form the himn-book used in the funeral offices.

The «Excellences» are texts and songs of authentic folk-custom creation for home's use and are prayed only for the dead and can be prayed as from the moment that anybody begins to die until the final shrouding.

The «Blesseds» have a wider function, for instance, chanclice of preaching, joy, exultation, etc. They are prayed inside and outwards the church, in the processions of the patron saint of the church, in the penitences etc. as well as during the draughts... when people beg for the rains praying adequated blesseds. This essay is presented as follows: 1 — The Material; 2 — The concept; 3 — The Liturgy; 4 — Custom and Superstitions; 5 — Music; 6 — Glossary; 7 — Main prayers; 8 — Complementary prayers; 9 — Addendum; 10 — Informants' board.

Regina Lacerda

Traços da Cultura Portuguesa em Goiás — 1967

O ESTUDO DOS COSTUMES e crenças que nos legaram os colonizadores portugueses merece especial atenção quando a fidelidade à forma com que foram aqui introduzidas se conserva até nossos dias.

Um detalhe arquitetônico que continua a ser repetido, a despeito de novas soluções encontradas pela arquitetura, ali, entre ritmos atuais de origens estranhas à nossa cultura, chegados através de modernos meios de comunicação, uma voz entoa canção ou romance na melhor forma portuguesa de séculos atrás; com maior ênfase porque, coletivamente, alhures se celebram festas do Divino Espírito Santo como se fazia em Portugal nos tempos de D. Diniz.

Sem procurar fazer análise dos fatos, anotamos um que no começo deste século foi estudado pelo ilustre etnólogo e sociólogo português, Rocha Peixoto, e que sobrevive em Goiás com toda sua força de expressão.

Ex-votos — Tabulae votivae — Milagres

NA SALA DE MILAGRES do Santuário da Trindade encontram-se ex-votos em pintura semelhantes aos que Rocha Peixoto estudou em Portugal, datados dos séculos XVIII e XIX, no seu trabalho intitulado «Tabulae votivae».

Que são estas pinturas? — Originadas dos costumes dos romanos onde, em «tabulae devotivonis», «os cocheiros do Circo votavam aos deuses infernais os seus competidores» aqui, como em Portugal, são quadros ingénios encontrados em Igrejas e Santuários como promessa ao Santo de invocação daqueles templos, «que atestam e celebram admiráveis milagres proclamando assim, e perpetuando o reconhecimento pelas graças obtidas.»

Como a fidelidade à forma?

Em três exemplos de épocas e lugares diferentes confrontemos os ex-votos: Portugal — 1712; Arraial da Barra — 1887; e Trindade — 1967.

Em geral a pintura representa um acidente, onde o perigo de morte é evidenciado com tóda a força de expressão de que é capaz o artista, ou um enfermo à espera da morte, estendido em uma cama, desenganado, ou «despedido dos médicos».

A figura do Santo invocado quase sempre está presente entre nuvens na parte superior do quadro e uma legenda explica o fato e agradece o milagre.

Rocha Peixoto assim se referiu às legendas: «Por via de regra a legenda alude ao obreiro do milagre e começa pelas abreviaturas M. Q. F. (milagre que fez) N. Senhora ou N. Senhor ou determinado Santo acudindo a um naufrágio ou a uma desgraça ou atenuando os efeitos dum acidente ou curando uma moléstia».

Entre o vasto material registrado pelo ilustre português, daqueles que nos chegaram as mãos, destacamos para illustração uma pintura e duas legendas:

1^ª — Tábua votiva da Capela de N. S. de Aires de Viana de Alentejo. — Numa paisagem de horizonte amplo próximo a uma pequena casa de campo, em terreno acidentado, uma carroça puxada por dois burricos está tombada sobre um homem, esmagando-o com seu peso. — No ângulo esquerdo inferior, uma mulher ajoelhada, mãos postas em oração, invoca a proteção de N. S. de Aires, cuja figura aparece entre nuvens no espaço do céu.



Reprodução da publicação feita por J. R. dos Santos Júnior, Professor de Antropologia da Universidade do Porto/Portugal — "Rocha Peixoto como cientista no âmbito da Etnografia e da Antropologia".

Na legenda: «Manoel Salvador e sua mulher Ignacia das Dores naturais de... oferecem esta memoria a Na. Sa. de Aires em ação de graças por ter livrado uma morte desastrosa ao dito Manoel Salvador no ano de 1917».

2^ª — A outra pintura, não descrita, acompanhava a seguinte legenda: «Milagre que fez Nossa Senhora do Carmo a hum seu devoto estando despedido dos médicos milhorou em oito dias do ano de 1712» — Igreja de S. Vicente de Bragança.

Do Arraial da Barra — Goiás — no fim do século passado, alguém manda correspondência ao jornal «Goyas», datado de 2-9-1887 (sem assinatura) informando ter encontrado na Igreja de Na. Sa. do Rosário duas pinturas votivas, descrevendo-as assim:

1^ª Pintura — «Sobre um catre um individuo envolvido em uma baeta vermelha, entre nuvens N. Senhora com um rosário na mãos».

Legenda: «Mercê que fez N. S. do Rosario — Silvestre Coutinho Santiago estando muito enfermo com defluçan amalinada valeu N. S. do Rosário logo veio pegou a melhorar.»

2^ª Pintura: «Subindo a barranca de um rio um burro carregado puxado pelo cabresto por um negro. Entre nuvens N. S. do Rosário com terço na mão.»

Legenda: «Mercê que fez N. S. do Rosario a Reuene Francisco Antonio a um seu crioulo por nome Francisco indo do Arraial da Barra para seu sitio na pçaça no barranco do rio impreçou o burro que ja ia as suas caixas nesta ação o burro agarrou com o dente a perna esquerda quase o mata. Valeu de dita Senhora».

Dos ex-votos que se encontram em exposição no Santuário da Trindade tomamos dois para confronto:

1^ª Pintura — Entre vegetação mal definida vêem-se duas vacas atacando uma criança caída ao chão, tendo por trás uma mulher com uma pequena vara enxotando os animais. — Ao lado, entre a ramaria, outra mulher com uma criança nos braços.

Legenda: — «O jovem Francisco Silva de Oliveira — morador na Fazenda CACHOEIRA MUN. DE JARAGUÁ na idade de 8 anos foi atacado por duas vacas e caído por terra, sua mãe pediu ao milg. Divino Pai Eterno que recorrece. E sua vovó com um pauzinho, lhe defendeu.»

2^ª Pintura — Uma paisagem com montanhas ao longe. Dominando o centro do quadro, um moderno caminhão tem sua carroceria quase tóda submersa nas águas do rio, porque houve um acidente. Os passageiros estão em pânico: uns se agarram às grades do veículo, tentando salvar-se, outros quase afogados têm os braços erguidos pateticamente, alguns são levados pela correnteza semi-mortos. As cargas espalhadas por tóda parte ou boiando sobre as águas. — Em terra firme, junto ao tronco de uma árvore, uma mulher meio ajoelhada, meio sentada nos calcanhares, com as mãos na cabeça parece enlou-



Pintura existente no Santuário da SS. Trindade — Trindade — Goiás.

quecida pela cena que presencia. — No alto, entre nuvens dentro de um triângulo amarelo vê-se a figura do Pai Eterno (velho de barbas) com a pomba do Espírito Santo, pousada em sua aureóla, testemunha sua intervenção no salvamento das vítimas do acidente.

Esta pintura, talvez pelo realismo e dramaticidade expressa, talvez pela evolução dos costumes, não traz legenda.

Traços comuns às três épocas

- 1 — A mesma figuração de acidentes.
- 2 — Representação no alto do quadro do Santo, N. Senhor, ou N. Senhora, invocados, entre nuvens.
- 3 — Legendas explicativas.
- 4 — Nomes, datas e lugares de residências das pessoas que agradecerem o milagre.
- 5 — Trabalho de artistas populares, com soluções elementares, e o mesmo conteúdo expressional.

6 — As iniciais M. Q. F. interpretadas por «Milagre que fez» são nos do Arraial da Barra integrantes das palavras «Mercê que fez», porém omitidas nas pinturas da Trindade.

7 — Forma literária: — Onde o ilustre etnólogo português vê nas inscrições concisas ou prolixas «um risonho depoimento cacográfico» com suas corrutelas populares, abreviaturas incongruentes, pontuação errada e fantástica separação de vocábulos, vimos, quando o mesmo ocorre aqui, o atestado do estágio primário dos executantes das obras.

Rocha Peixoto cita ainda alguns retábulos de forma artística mais culta, e destaca entre outros, um, gravado em bronze e esmalte no qual figuram de joelhos «o duque de Borgonha, Felipe, o Bom, o Filho de Carlos, o Temerário, a duquesa Isabel e os filhos desta, mortos novos, cada qual armado.» Se não temos visto entre nós trabalhos de artistas mais eruditos na apresentação de ex-votos encontramos, algumas vezes, legendas em linguagem apurada.

Quando afirmamos que, apesar da evolução social e econômica, dos recursos mecânicos modernos estarem ao alcance de grande parte da população, o fato ainda permanece vivo entre nós, não nos valemos apenas dos exemplos aqui citados, e sim das dezenas de pinturas que se acham expostas no Santuário da Trindade, onde o «milagre» é recebido quando de acidentes de veículos motorizados, serras elétricas e até mesmo de avião particular, conforme a seguinte legenda: — «J. N. de Oliveira e Sra. em viagem de Mato Grosso para S. Paulo quando o motor do seu avião parou em pânico apegaram-se com o DIVINO PAE ETERNO e *Perpetou Socorro* — o fato ocorreu em 1957 em «Andradina» — S. Paulo. — Todos salvos graças ao Divino Pae Eterno: residem em Morrinhos — Goiás.»

Ocorre ainda na apresentação deste milagre alguma variação no que se refere aos recursos de expressão: ao invés de pintura, o fato é documentado sob fotografias das pessoas acidentadas, porém continua a legenda narrativa e de agradecimentos ao Divino Pai Eterno.

Antes de terminar, porque é oportuno, queremos lembrar o fato da devoção popular em Goiás, ao PAI ETERNO, quando a Igreja, da SS. Trindade, cultua as figuras do Filho e do Espírito Santo.

Este, porém, é assunto para estudos de outra natureza.

Finalizando, oferecemos àqueles que estão preocupados com estudos sociológicos de Goiás, estas notas atestantes da contribuição portuguesa e do estado em que se encontra entre nós um dos costumes que mereceu estudo especial do ilustre mestre português, homenageado pelo Instituto de Antropologia da Universidade do Porto, no centenário de seu nascimento, em 1966.

Résumé

Traits de la culture portugaise à Goiás, par Regina Lacerda.

Dans cette étude succincte, la professeur Regina Lacerda (Comission Golianne de folklore) montre quelques traits de la culture portugaise dans l'Etat de Goiás, analysant, en particulier, ce qui survit dans cet Etat avec toute sa force d'expression: le légat des «ex-voto», tabulae votivae ou miracles vus à travers des peintures et en faisant la confrontation avec des matériaux semblables recherchés au Portugal par le professeur Rocha Peixoto. L'information se destine à ceux qui sont intéressés aux études sociologiques de Goiás.

Summary

Traces of the Portuguese Culture in Goiás, by Regina Lacerda.

In this slight essay the Prof. Regina Lacerda of the Goliana Folklore Commission shows some traces of the Portuguese culture in the State of Goiás, analysing, in details, everything that is still alive with all its strength in that State, such as the ex-votos, legatæ, tabulae votivæ or miracles and through paintings she makes the comparison among with the similar materials searched for in Portugal by the Prof. Rocha Peixoto. The information is destined to those who are concerned with the sociological research in Goiás.

Veríssimo de Melo

Mestre Cascudo na Intimidade

DISSE CERTA VEZ, e agora repito: Cascudo possui alegria interior com capacidade para alimentar um regimento inteiro de amigos, por dia. Quem o conhece intimamente, quem teve a felicidade de freqüentar sua casa, quem priva de sua amizade, sabe perfeitamente bem disso.

E qual a fonte dessa permanente euforia? Ele não teve decepções? Não desgosta de ninguém? Sua vida tem sido sempre «um mar de rosas», como se diz?

Cascudo é homem profundamente bom. Racionalmente puro. E sabe fruir essa felicidade interior gostosamente, espalhando bondade e alegria por toda parte. É como ele se completa.

Creio que essa alegria é decorência de uma extraordinária vida mental. Toda ela consagrada à cultura. Lendo e fazendo livros. Lecionando. Proferindo conferências e discursos. E sobretudo conversando, que é o seu forte.

O Conversador

CASCUDO É FABULOSO conversador. Numa roda de amigos, eminentes ou humildes, ninguém lhe sobrepuja. É inimitável, incrível, às vezes. Dono de memória privilegiada, recorda páginas antigas ou viagens, com precisão e graça inigualáveis. O anedotário dos amigos, escritores, parentes se renova cada dia. E gosta de ouvir também, — o que não é muito comum nos conversadores, — vibrando com as estórias ou repentes populares.

Parece que essa é a única faceta do seu talento que os pósteros jamais conhecerão. Desaparecerá com ele. O sempre nóvo, brilhante, fascinante conversador, que é Cascudo.

Indagando o que os outros estão fazendo, ele tem sempre alguma contribuição a oferecer, ampliando a perspectiva dos projetos de trabalho ou simples esboços. Não sei do que seriam tantos intelectuais, dentro ou fora de nossa terra, se Cascudo não os tivesse «envenenado» por algum estudo, tema, algum assunto. Muito livro neste país nasceu de ocasional encontro com Cascudo, em alguma rua desta ou de qualquer cidade.

Não cultiva o ódio

HÁ QUEM O CRITIQUE por prefaciá-lo, às vezes, livros que estariam longe de merecer a chancela do seu nome.

Ele sabe que isso não o deslustra. Não o atinge. Porque sabe que a glória não derivará do bem que possa espelhar entre os amigos. Ela será antes consequência da obra que vem edificando com erudição e amor, e que só o Tempo poderá julgá-la.

Creio que ele adota filosofia semelhante à do político norte-riograndense Pedro Velho, quando afirmava: «Para os amigos tudo; para os inimigos, a lei».

Certa vez, confessou-me:

— Veríssimo, eu ando uma légua para trás a fim de citar um amigo, em meus livros.

E subentende-se o resto. Quando se trata de alguém que lhe fez uma sufeira, — porque disso ninguém escapa — ele simplesmente o ignora. Não por maldade. Mas, por princípio.

Dê-se se poderá dizer, tanto agora quanto no futuro, algo muito sério a êsse respeito: Não se conhece uma página de Cascudo trescalando ódio, recalques, inveja. Porque não cultiva êsses capins rasteiros. No seu coração, só os bons sentimentos florescem. Só os bons frutos são cultivados. É puro e limpo.

Clubes de amigos

UM DOS *HOBBIES* DE CASCUDO demonstradores de cordialidade transbordante, é o de fundar clubes de amigos, para conversar, rir, beber, comer, confraternizar. (Sem segundas intenções). Aí então ele se multiplica em humor, graça, situações as mais surpreendentes. Que me lembre, fundou em Natal o Clube do Jaboti, o Clube dos Maridos Oprimidos, o Clube dos Inocentes, o Touring e tantos outros.

Reunindo-se uma vez ou outra, na casa de um dos integrantes, a finalidade desses clubes é sempre a mesma: Fazer tudo que vem à cabeça, menos falar na profissão, deveres, encargos pessoais. É proibido. E Cascudo cria as mais extravagantes solidiedades de iniciação, acompanhado religiosamente pelos presentes, que adoram suas invenções. Não são reuniões de intelectuais. São de amigos, congregando homens de todas as profissões, ricos ou pobres, poderosos ou humildes. Sob o comando de Cascudo, todos se nivelam.

Quem já participou de uma dessas reuniões, sabe que não há nada mais agradável. É um *show* em que todos tomam parte, despreocupadamente. Um cidadão que estiver com os nervos abalados, frequentando uma dessas noitadas, logo se recuperará. E o centro de tudo é Cascudo. Ele é quem infunde alegria em todos nós, a propósito de todos e de tudo. Porque é inesgotável de estórias, anedotas, casos pessoais, frases, conselhos, atitudes.

Não sei se existem outros homens que se possam comparar a Cascudo. nesse sentido. Sei que são raras as pessoas assim.

Cascudo dentro de casa

CASCUDO ADORA UMA rede. Não foi por diletantismo que escreveu uma monografia sobre a rede. Para ele, a rede é quase uma pessoa amada. Creio que só em viagens dorme em cama. Em casa, quando não está no bureau, escrevendo em sua máquina, recebendo amigos, está dentro da rede, estudando, lendo, fumando o seu charuto. Geralmente, debaixo da rede, há uma enorme bacia, de quase dois metros de diâmetro. Uma vez, resolvi indagar:

— Cascudo, prá quê essa bacia?

— É o meu cinzeiro, — informou. Como é que eu poderia acertar o charuto num cinzeirinho de nada, me balançando?

Sua biblioteca, constituída por milhares de volumes, está cheia de peças de arte erudita e popular, quadros, objetos indígenas, lembranças de viagens e de amigos. É um pequeno museu. Sabe onde estão praticamente todos os livros de que necessita. E faz, diariamente, anotações sobre acontecimentos relacionados com a vida e obra de autores, políticos, gente da província ou pessoas famosas de todo o mundo.

Guarda, com carinho, a correspondência e se orgulha de cartas e dedicatórias de livros famosos, principalmente de autores desaparecidos. Em torno de sua biblioteca, as paredes estão riscadas com autógrafos de gente que o tem visitado, sobretudo artistas, músicos, cientistas, altas personalidades.

Cascudo foi menino rico, mimado, adorado por todos. E é natural que ainda conserve hábitos patriarcais. Por exemplo, quando quer sair, grita de onde estiver para a governanta da casa:

— Anália! Venha me calçar!

Embora estranho, para muitos, acho delicioso o grito juvenil...

Três boutades

RELEMBRO TRÊS *boutades* de Cascudo.

Faz alguns anos, no Palácio Itamaraty, em visita ao gabinete de Renato Almeida, então diretor do Serviço de Imprensa, Cascudo foi apresentado a um homenzarrão, elegante, que acabava de entrar na sala. Um dos nossos embaixadores na Europa. Renato fez as apresentações:

— Embaixador, este é o escritor Luís da Câmara Cascudo. Cascudo, este é o nosso embaixador, — digamos, — em Paris. Imponente, falando de cima para baixo, disse o embaixador:

— Câmara Cascudo? Parece que eu já ouvi falar no seu nome!

Ao que Cascudo completou, fulminante:

— Embaixador, o Sr. é mais feliz do que eu, porque eu nunca ouvi falar no seu nome!

△

De outra feita, Cascudo foi representar o Estado do Rio Grande do Norte numa reunião do Departamento Nacional de Geografia e Estatística. Encontrou dezenas de amigos, com os quais confraternizava a toda hora. Tinha mais assunto para conversar fora do congresso do que dentro.

Todas as manhãs, logo depois que o presidente Macedo Soares abria a sessão, Cascudo desaparecia com alguns amigos mais íntimos, os representantes de Pernambuco Paraíba, Ceará, Alagoas, Sergipe. Para isso, já se sentavam perto da porta, preparando o bote... Outros, também amigos dele, reclamavam a ausência de Cascudo. E comunicaram o fato ao Dr. Macedo Soares. No dia seguinte, ao abrir a sessão, o embaixador convidou Cascudo para presidir-la, numa homenagem ao Rio Grande do Norte e ao eminente escritor patricio. Houve risos na assembléia. O representante do Maranhão, sentado ao seu lado, exultou. Como também os da Bahia, Espírito Santo, Paraná. Cascudo atravessou a sala, assumiu a presidência, agradecendo a honraria e declarou:

— Sendo hoje um data consagrada ao Estado do Maranhão, eu declino da homenagem e tenho a honra de convidar o Sr. Representante do Estado do Maranhão para assumir a presidência, convidando também os representantes da Bahia, Espírito Santo e Paraná (toda turma do contra) para ladeá-lo e compor a mesa.

Sob palmas, todos se curvaram à intimação cordial. Cascudo voltou ao seu lugar no plenário, chamou os amigos e desapareceram todos pela porta mais próxima...

△

Num livro ainda inédito, «O TEMPO E EU». * Cascudo registra coisas curiosíssimas de muita gente, inclusive dele próprio.

Conta, por exemplo, que noutro congresso, no Rio de Janeiro, conheceu uma senhora, intelectual, a quem tratava com a maior das cordialidades. Mas, frisa, — nas suas memórias: «Foi, para mim, uma pequena saúva dourada na indispensabilidade da ferroada discreta e dolorosa, quanto espontânea e

* Publicado pela Imprensa Universitária da Universidade Federal do Rio Grande no Norte em outubro deste ano — N. da R.

injustificada. Na véspera do encerramento do congresso, — acrescenta — depois do jantar amabilíssimo em residência amiga, franziu os lábios finos e largou essa zargunchada:

— Sabe, professor, que nunca li um livro seu?

— Coincidência feliz, professora, coincidência feliz, — respondeu Cascudo «com a melhor cortezia cariri»...

Résumé

Maitre Cascudo dans l'intimité, par Verissimo de Melo.

Commemorant cette année cinquante ans d'activités littéraires ainsi que son 70^e anniversaire, Luis da Câmara Cascudo, folkloriste brésilien, membre du Conseil National de Folklore et collaborateur de la Revue Brésilienne de Folklore, est révéé dans cet article du professeur Verissimo de Melo (Commission de Folklore du Rio Grande du Nord) «dans l'intimité», c'est-à-dire, comme causeur, faiseur d'amis et sous d'autres aspects peu connus de la vie du folkloriste. Luis da Câmara Cascudo est l'objet d'innombrables hommages et la rédaction de cette revue, à la première page de ce numéro, salue l'illustre folkloriste. Cet article de Verissimo de Melo, montre certains aspects de son enveloppante personnalité.

Summary

Master Cascudo in the Intimacy, by Verissimo de Melo.

For the occasion, this year, of the fifty years of his literary activities and for his 70th birthday, Luis da Câmara Cascudo, a Brazilian folklorist, member of the National Folklore Council, and a contributor of the Brazilian Folklore Magazine is presented in this essay by the Prof. Verissimo de Melo of the Northern Folklore Commission «in the intimacy», that is, as a chatty a friends'maker and another unknown aspects of the folklorist's life. Luis da Câmara Cascudo is honoured by numberless homages, and the editorial staff of this magazine, in the front page of this number, pay a tribute to the brilliant folklorist and with this essay by Verissimo de Melo, who is a home fellow and a partner for the bad and good times show certain sides of his entangling personality.

"... a ausência do folclórico, tão característico da vida popular, empobrece a produção literária e artística, roubando-lhe os aspectos regionais, nacionais e humanos que lhe podem dar universalidade." (Edison Carneiro, em "A Sabedoria Popular")

O APROVEITAMENTO DO FOLCLORE dentro do teatro brasileiro é um assunto que está a merecer maiores considerações. Raras referências em edições de textos de peças e em folhetos de teatro, algum noticiário em jornais — eis quase tudo a respeito. Portanto, o nosso objetivo neste momento é principalmente o de informar. Mesmo porque, este trabalho foi, primitivamente, endereçado aos alunos da Escola de Folclore, da Associação Brasileira de Folclore, de São Paulo.

Reunindo algumas obras, que nos pareceram significativas, traçamos um esboço, desde a utilização de poucos elementos da cultura popular, até o seu aproveitamento, digamos, total — o teatro folclórico.

No ano de 1958, Jorge de Andrade apresentava ao público paulistano «Pedreira das Almas». Desenrolando-se dentro do quadro da revolução liberal de 1842, em Minas Gerais, a peça utiliza-se de uma manifestação popular das nossas quaresmas — a recomenda de almas. Essa recomenda havia sido recolhida pela Comissão Paulista de Folclore e sua presença em cena deve-se, em grande parte, ao trabalho do nosso companheiro Rossini Tavares de Lima.

Mais intensamente, os elementos populares foram empregados por Gianfrancesco Guarnieri em «Gimba, Presidente dos Valentés», de 1958, onde encontramos a ambientação dos mortos cariocas com as características que lhe são inerentes. Aquêles que assistiram a sua representação poderiam discordar do tratamento dado, principalmente, às cenas de samba e de macumba que, excessivamente marcadas, destoariam da orientação realista do espetáculo. Porém, a intenção permanece.

É interessante notar como o bumba-meu-boi tem influenciado a estrutura da obra de alguns dramaturgos patricios. O «Auto da Compadecida» (1957), de Ariano Suassuna, é uma boa mostra. Essa peça poderia ser analisada (e de fato já foi) do ponto de vista dos seus vários aspectos, inspirados no populário brasileiro, mas aqui desejamos apenas chamar a atenção para um ponto. Da mesma forma que o bumba-meu-boi é uma sucessão de episódios, a «Compadecida» também o é, se bem que, tratada com o talento de Suassuna, assume originalidade, mantendo uma continuidade nem sempre evidente nos bumbas. Além disso, os dois personagens principais, João Grilo e Cricó, participam de todo o desenvolvimento da trama, sendo figuras permanentes em cena, da mesma maneira que os seus similares do auto popular: Mateus e Bastião. Aliás, com características semelhantes — João Grilo, espertalhão e vivo, Cricó, inocente e ingênuo.

Caminhamos para exemplos cada vez mais evidentes. Dias Gomes em a «Revolução dos Beatos» (1962) desenvolve o processo de conscientização social de um camponês, a partir de um caso de fanatismo religioso, envolvendo o famoso Padre Cicero. O «caso» tem origem quando um boi se nega a comer capim, que havia sido roubado, o que lhe confere a dignidade de «boi santo». Vamos dar a palavra ao próprio Dias Gomes: «Aqui, fabricando certo episódio de fanatismo religioso (o caso do Boi Santo ocorreu no Ceará...), procurei sintetizá-lo com o auto popular do «Bumba Meu Boi»... Roubei-lhe também algumas personagens: Zabelinha, Bastião, Mateus, o Capitão Bôca-Mole, o Vaqueiro e o próprio Boi. Usei a Dança do Boi para exprimir um momento de euforia e exaltação totêmica...» E acabamos por encontrar um autor, que compôs um bumba-meu-boi, com toda sua seqüência própria, suas figuras humanas e fantásticas, seus bichos e suas cantadeiras. Falamos de Joaquim Cardozo. São suas palavras, no posfácio da edição de «O Coronel de Macambira»: «A composição deste Bumba-Meu-Boi representa a realização de um projeto que há muito tempo me prometi, pois, sempre considerei vivo e atuante este gênero de teatro brasileiro;... Este trabalho estava praticamente concluído, quando me veio ao conhecimento, através da revista «Daş Shônste», que o escritor japonês Yukio Mishima escrevera seis «nós» modernos. Trabalhos, até certo ponto, semelhante ao que acabo de fazer, uma vez que o «nó» é teatro de tradição popular para o Japão, como o Boi é para o Nordeste brasileiro;...». Incluímos o trecho referente ao autor japonês, porque há ainda, entre nós, quem menospreze a utilização, de um modo mais completo das formas de expressão populares.

Todos os exemplos citados aproveitam os elementos folclóricos e populares no desenvolvimento do tema principal. Porém, tais elementos aparecem, também, fazendo parte integrante da motivação da peça. É o caso de «A Rainha de Moçambiques» (1958), de Barbosa Lessa, a qual gira em torno do conhecido folguedo popular. Conta a estória de uma moça pobre que para cumprir uma promessa a São Benedito, deveria se tornar rainha da companhia de moçambique, da qual seu pai era Mestre. Como a companhia havia se dissolvido, era necessário refazê-la. Daí resulta uma série de ocorrências durante as quais comparecem a feira da barganha de Taubatê e cenas

com cateretê, recortado e cana verde. Só mesmo um interessado no folclore poderia chegar a uma obra desse tipo.

Segue-se outro significativo. A famosa obra de Dias Gomes, «O Pagador de Promessas». Aqui também a motivação é eminentemente popular: a identificação entre divindades afro-brasileiras e santos católicos, corrente entre a gente do povo; no caso, entre «Lança», deusa dos ventos e das tempestades, e Santa Bárbara, a quem os católicos evocam nos dias de trovoadas. Eis porque, Zé do Burro, o principal personagem, vai cumprir na Igreja de Santa Bárbara, a promessa feita a Lança num terreiro de candomblé. Todos os outros incidentes estão intimamente ligados a esse fato.

Embora não tenhamos notícias de representações de peças de Zora Seljan, não podemos deixar de anotá-las. Seu livro «As Três Mulheres de Xangô» contém três peças teatrais, todas elas dramatizando lendas referentes às divindades afro-brasileiras. Dentro da mesma linha, a autora escreveu «Festa do Bonfim», baseada num dos mitos de Oxolá.

Chegamos, assim, ao teatro folclórico, do qual conhecemos belos modelos estrangeiros, mas que ainda é no Brasil bastante incipiente.

Podemos tomar como data significativa o ano de 1948 quando, por iniciativa de Haroldo Costa, nasceu no Rio de Janeiro o «Teatro Folclórico Brasileiro». Foi uma valorosa tentativa de formar um conjunto organizado e de sentido, digamos, profissional. As suas representações, que assistimos em 1950, reuniam folguedos, baile e cenas populares, cerimônias afro-brasileiras e utilizava-se de ritmos e cantos folclóricos. Naquele ano, Renato Almeida escrevia para um jornal carioca: «O Teatro Folclórico Brasileiro indicou, de uma maneira assás brilhante, como se pode, quase diria como se deve, aproveitar em cena dramática o imenso patrimônio da arte tradicional do povo».

Mas o TFB teve vida curta. Pouco depois transformava-se em «Brasiliana». Sob a direção de Mício Askanasi, o «Brasiliana» se enriqueceu e, em sua primeira fase, viveu uma época áurea. Mas, passada a fase de ouro, entrou em declínio. Na última vez (1958) que S. Paulo viu esse outrora famoso conjunto, no ex-Teatro de Aluminio, o seu espetáculo já tinha todas as características de um grande «show» sem maiores pretensões. Parece que, com o correr do tempo, foi se distanciando de suas origens, perdendo o seu lastro cultural, que era sua verdadeira base. E para mostrar que o brasileiro é teimoso, em 1963 surgia em São Paulo o Conjunto Folclórico Malungo, dirigido por nós e Marina Luiza. Esse conjunto não teve ainda a oportunidade daqueles que o precederam. Porém, já tem algum trabalho realizado com três anos consecutivos de apresentações semanais num teatro paulista e várias outras apresentações pelo interior de S. Paulo e Paraná, participando, inclusive, das comemorações do Mês do Folclore. Tal como os grupos citados anteriormente, os seus espetáculos têm focalizado folguedos e aspectos da vida popular, além de diversas modalidades de fetichismo afro-brasileiro.

Por que são raros os conjuntos folclóricos entre nós?

O primeiro obstáculo encontrado é o preconceito em relação à cultura popular. Não é por acaso que se rotulam, para efeito de publicidade, todos os conjuntos populares estrangeiros, que nos visitam, de «balé folclórico». Poder-se-ia argumentar que, pelo menos, os grupos soviéticos se utilizam da técnica do balé clássico para o preparo físico dos seus componentes. Mas, o que dizer do «Balé Africano»? Num contato que tivemos com o seu diretor, este nos garantiu que as vigorosas danças africanas eram as únicas responsáveis pela boa forma física dos seus artistas. Essa visão deformada gera barreiras no campo de trabalho e mesmo no âmbito da ajuda oficial. É de conhecimento geral que os grupos teatrais necessitam dessa ajuda proveniente do Estado. Mas, acontece que os espetáculos folclóricos «carecem de textos». Ora, o texto falado não é o mais importante nas manifestações populares. O povo faz sua arte de todas as maneiras, quer seja falando, dançando, tocando, lutando ou fazendo acrobacia. Trata-se de, através de uma adaptação para o palco, representar a arte do povo. Mas, como argumentar, quando se chega ao ponto de classificar espetáculos segundo a «percentagem de texto falado» que eles contêm?

Outro obstáculo a transpor resulta da própria riqueza do folclore nacional que, além de um número apreciável de componentes, exige, para cada modalidade, guarda-roupa e instrumental característico.

A conclusão é que é quase impraticável um trabalho de envergadura nesse campo, estritamente dentro da iniciativa particular. Temos a impressão que o mesmo ocorre com os grupos folclóricos estrangeiros. Daqueles com os quais tivemos contato, nenhum era mantido por empresa privada. O que nos leva a crer que esse fato tenha relação com a presença de elevado número de participantes (Ucranianos: 110, Georgianos: 70, Africanos: 50) e com a pujança dos seus espetáculos, frutos da disponibilidade de recursos bastante amplos.

Um criterioso apoio oficial (e não empresa estatal) ou uma sociedade do tipo «fundação», talvez fósse a saída para o caso brasileiro.

Finalmente, desejamos chamar a atenção para a necessidade do conhecimento do folclore na montagem desses espetáculos. Sem esse indispensável conhecimento, o trabalho será certamente executado por curiosos, que acabarão por perverter o gênero.

Apenas para ressaltar a importância desse fato, citaremos o caso de um folguedo popular com a duração de várias horas. O primeiro passo, para a sua apresentação na forma de espetáculo, seria uma síntese — selecionar os aspectos ou os temas mais significativos e condensá-los. Essa não é uma tarefa para curiosos.

Résumé

Folklore et Théâtre, par Wilson Rodrigues de Moraes.

Au premier semestre de cette année, l'école de Folklore, annexe du Musée d'Arts et Techniques Populaires de São Paulo initia un cycle de conférences sur différents sujets de

folklore, ses relations avec les autres sciences et sa projection dans les divers champs artistiques. Il échoit à Wilson Rodrigues de Moraes de parler sur le folklore et le théâtre. Spécialiste, par expérience, en la matière puisqu'il est le créateur de l'Ensemble «Malungo» à São Paulo qui a amené au théâtre des thèmes du folklore brésilien, l'auteur montre que les possibilités de profil de ce folklore doivent être l'objet des plus attentives considérations. Ainsi, l'auteur réunit quelques œuvres qui l'utilisation de quelques éléments de la culture populaire jusqu'à son profit intégral. Par cet échantillon, on vérifie que le profil de thèmes folkloriques par les auteurs théâtraux brésiliens a été intense. Outre ce profil qui projette le folklore dans une forme de création artistique, il y eut aussi une tentative de création d'un théâtre parafolklorique citant entr'autres, le propre exemple de l'Ensemble Folklorique Malungo qui a surgi à São Paulo en 1963.

Summary

Folklore and Theater, by Wilson Rodrigues de Moraes.

In the first semester of this year the Folklore School, a supplementary building of the Techniques and Folk Arts Museum of São Paulo has begun a conference cycle about the different subjects of the folklore and their relations with other sciences and also their standing out on the several artistic fields. Wilson Rodrigues de Moraes was chosen to speak about folklore and theater. He is an expert on the matter for self experience as of the maker of the «Malungo conjuncts» in São Paulo that has presented at the theater themes of the Brazilian folklore. The author shows that the use of these folklore themes is a matter that deserves high considerations, and he does so by fitting together some literary works that seemed to him highly relevant, and by outlining them, since the use of a very few elements of the folk culture until their whole utilization. By the sampling one's can see that the use of these folklore themes by the Brazilian theatrical authors have been intensive, so that besides of this use that shows the folklore under the form of an artistic creation, he also shows that there have been efforts to create a parafolkloric theater, and he makes reference among with the others to the self example of the «Malungo Folklore Conjuncts» that appeared in São Paulo in 1963.

Maria de Lourdes Borges Ribeiro
(Condensação).

Folclore Musical de Angola — Povo Quioco *

N. da R.

Pela importância de que se recete, trazemos para as páginas da REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE uma condensação do documentário "Folclore Musical de Angola — Povo Quioco", recentemente editado pelo Museu do Dundo, Lisboa, 1967.

Os estudos das culturas negras, no próprio continente africano, ganharam projeção na bibliografia contemporânea, levando muito além os trabalhos pioneiros de Frobenius, Heli Chatelain etc., aos quais tanto recorrem outrora os estudiosos brasileiros e americanos em geral da cultura negra e sua histórica transmigração para o Novo Mundo. Anualmente, novos estudos, cada vez mais numerosos, vão aparecendo, não apenas focalizando os povos dos novos países tornados independentes, mas também daqueles que ainda permanecem no estádio de colônia. Há interesse crescente por essas culturas, o que produziram no passado e produzem no presente, como se comportam, como pensam e agem. Toda contribuição neste sentido tem inegável interesse para o cientista brasileiro que procura, aqui, estudar e desenvolver seus trabalhos sobre o negro, não só no campo mais vasto da sociologia ou da antropologia cultural, mas inclusive nos limites de uma ciência particular e restrita como o folclore.

De imenso valor para os estudiosos do folclore do negro brasileiro, será, sem dúvida, a consulta desta obra, cuja importância cresce de interesse pela vasta documentação fotográfica, ilustrações diversas, e o excelente documentário musical, em fita magnética, que a acompanha.

A REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE agradece à Professora Maria de Lourdes Borges Ribeiro, nossa colaboradora, a condensação que publicamos em seguida.

(*) Museu do Dundo, Lisboa, 1967, 306 pg. (formato 42cm x 30)

INICIALMENTE, ESTA GRANDE obra de coleta e interpretação da música do povo Quioco de Angola, apresenta *Notas Explicativas*, com pormenorizada explanação do seu sistema de coleta, processada pela Missão de Recolha do Folclore Musical do Museu do Dundo. As matrizes gravadas constituem os originais, arquivados no Museu. Um processo de cópia em aparelhagem de bateria, especialmente concebida para cópias em série, de alta fidelidade, permite a reprodução muito exata e pura.

A fim de orientar os consulentes de discotecas, expõe e divulga a sua classificação, explicando a Numeração das Fitas: 1) na original, matriz, que fica arquivada no Museu; 2) na fita coplada; 3) o primeiro e o último cantos que a cópia contém (em port. e inglês). Para o ouvinte, esta indicação é de maior importância, pois o remete com segurança à letra, comentário e demais elementos informativos dos diversos trechos musicais na 6ª parte deste volume, e à análise musical na 5ª.

Só a partir de 1953 foi possível o aproveitamento da fita magnética, com todas as vantagens deste processo técnico, visto que, antigamente, eram as gravações feitas em discos virgens, com os quais, num total de 249, foram registrados 988 trechos musicais. Sofriam essas gravações toda a sorte de riscos e contratempos advindos da poeira, calores tropicais, variações de temperatura, o que tornou obrigatória a repetição de documentos importantes que correram esses azares e se danificaram, mas já agora pela nova técnica. Essa reserva documental se encontra no Museu e na sede do Serviço Cultural da Companhia, em Lisboa.

Esse fundo antigo de folclore se relaciona com trechos musicais de vários povos de Angola, distribuídos por regiões distintas, tendo cada qual sua numeração. É explicada a maneira de identificação dos mesmos. Quanto aos pormenores de ordem técnica sobre a recolha: anotavam, ao mesmo tempo, usos e costumes e a parte literária, que se constitui em elemento de grande poder contributivo para o conhecimento da vida desses povos. Uma particularidade merece ser registrada: a letra não descreve toda a história ou fato, se limita a mencionar um ou outro passo e a citar as personagens que nele intervêm. A narração, os coletadores a completaram, ouvindo os próprios cantores, sobas, os notáveis e os velhos. Igualmente foi estudado e fotografado o instrumental.

O Museu e o Folclore Nativo — Prática do Museu a Etnografia e vários outros ramos de investigação: Antropologia, Zoologia, Botânica, Geologia, Pré-História, sendo os discos uma realização etno-musical. O Folclore originário africano vai desaparecendo ou se deturpando com a influência da civilização em geral (rádio, cinema, etc.), contato com elementos de tribos de costumes diferentes, facilidade de comunicação entre regiões outrora distantes. Numa tentativa de lutar contra essa perda, o Museu patrocina a organização e a existência de grupos folclóricos, ensaios e festas, não alcançando, porém áreas distantes da sede. Assim, para salvaguardar o patrimônio desses locais, recolheu a música, sem esquecer escalas e instrumental. A Missão ou

Brigada fez para tal fim longos percursos, vencendo grandes obstáculos e, quanto maior o isolamento do povoado e mais puro o folclore, maiores as adversidades a serem enfrentadas e vencidas. Desde os trabalhos de 1950, foram percorridos mais de 20 mil km no Lunda, Alto Zambeze e Alto Cuando, num total de 20 povos ou tribos investigados.

Coleção Diamang e Folclore Musical — possui esta coleção milhar e meio de trechos musicais, mas não contém todo o folclore musical dos mesmos povos, tendo sido escolhidos os gêneros em que pode ser dividido o folclore musical de cada um deles.

Oferta de coleções — Pequena lista de países onde instituições especializadas recebem essas coleções destinadas aos estudiosos, cabendo a do Brasil à Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

Passamos agora ao capítulo 2: *Dados sobre o Povo e o Folclore Quioco* — No primeiro item *generalidades*: situação geográfica, área, divisão administrativa e política, população, raça (negra, cultura banto), condições de vida, cultura (a antiga, com revestimento de alta civilização rodesiana, ao sul do Congo), caracteres antropológicos, tipos de moradia, economia (agricultura, caça e pesca), usos e costumes. Influência do matriarcado e alto respeito à mulher. Linha matrilinear no processo de descendência. Unidade cultural, mesmo quando em convivência com outros povos. Estilo próprio de escultura, expressão comum à cultura banto. Pintura mural, excepcional entre os demais povos africanos. Diferenças entre Quiocos de Camissombo e os do Lóvuva (estudados estes em pesquisa anterior, Folclore Musical de Angola — Povo Quioco — Area do Lóvuva) é terem os do Camissombo alto conceito da caça, mantendo-se puro o complexo cerimonial dessa atividade, celebrado com frequência. Sua própria música é mais forte e viril, sendo que de 218 canções estudadas neste volume, apenas uma está em tom menor.

No segundo item, *folclore*, com o estudo das canções, classificadas em grupos de várias espécies, conforme a finalidade que possuam:

1. **Txianda** — Canção de grande batucado ou arraiá, dançada, cantada por solista e côro, acompanhamento de tambores. Bailarinas com cintos em forma de crescente, por vezes guarnecida de guizos ou campainhas;
2. **Txissela** — Difere da anterior pelo ritmo da melodia e do acompanhamento de tambores. Canção ritual no início do período da circuncisão ou *muacanda* masculina, repetida ao final do período;
3. **Mucanda masculina** — Cantigas de circuncisão, solista e côro, guizos e tambores. Cantadas na aldeia ou no local da *muacanda*;
4. **Ueulê** — Canções destinadas à *muacanda* feminina, cantada e acompanhada apenas por mulheres, solo côro e palmas. Os tambores são to-

Ngoma iá cussassuluia — *Cussassuluia* significa acompanhar os outros. Madeira e pele de cabra-do-mato. Mistura as sonoridades, conforme as regras da música nativa.

Ngoma cassúmbi — *Cassúmbi*, galinha; ao seu cacarejar são comparados som e ritmo deste tambor. Madeira e pele de antilope. Ajuda a completar a confusão do ritmo e da sonoridade dos demais tambores. Forma levemente oval.

Ngoma mucupela — Tambor com pele de cabra selvagem nos dois extremos, percutido com as mãos, posição mais ou menos horizontal, sobre as pernas do tocador sentado. A parte de madeira, peça inteiriça, é formada por duas cabeças unidas por um peçoço. Asas não pregadas mas esculpidas no mesmo tronco de que foi feito o instrumento. A meio, um bambu vertical no interior, rebordado com fibra. Orifício tapado com membrana ou véu de ninho de aranha. A *mucupela* tem som diferente em cada pele. Percussão alternada, uma de cada lado, obedecendo ao ritmo musical.

Ngoma txinguvo — Tambor de uma só peça, tronco de árvore ocado, trabalhado exteriormente até adquirir a forma de cunha trapezoidal. Percutido — suspenso por 2 paus — com duas baquetas grossas e curtas, terminadas por maçanetas de borracha virgem. De um dos lados da abertura há um gancho de arame em U, hastes espetadas na madeira e nele enfiados 2 anéis vibradores de chapa metálica. São decorados com desenhos ou pinturas com cal ou greda branca. Tem o nome alterado para *nguvo*, por considerarem seu som semelhante ao urro do hipopótamo (*nguvo*).

2. **Ndjimba** — Xilofone africano — dois paus paralelos, curvos, vários furos feitos a fogo, frente a frente, para a passagem das hastes que atravessam a parte superior das cabaças de ressonância e as prendem ao conjunto. Os paus são ligados nas extremidades por 2 tábuas, formando o todo uma espécie de grelha da qual estão as cabaças suspensas. O teclado é de madeiras sonoras secas, assente sobre tiras torcidas de pele de cabra selvagem. A afinação se faz por encurtamento, estreitamente ou desbaste das mesmas. Pode ser tocado por um ou dois homens, cada qual com duas baquetas. Poucas mulheres solam o xilofone. Quando em dueto, o do solista é o instrumento descrito, sendo o outro sem cabaças, assente em vala no chão. Tem normalmente 17 teclas. Pode ser tocadas por 3 artistas, um para os sons agudos, outro para médios e graves e o terceiro se encarrega de manter o ritmo.

3. **Txissanje** — Tábua com uma saliência, sobre esta uma tira de couro de boi, na qual assenta uma régua de casca de haste de palmeira, onde se apoiam os extremos das teclas, lâminas de ferro vibradoras, sustidas em gancho em forma de U, do lado oposto.

cados só por homens e como estes não entram em *mucanda* feminina não há tambores no acompanhamento do *uculé*.

5. **Aquiche** — Cantigas de recepção a visitantes bailarinos mascarados. Solista, côro, palmas e tambores.
6. **Mahamba** — Terapêutica de doenças ou com destino de feitiçaria (ou *mahamba*). Solista, côro, tambores, guizos.
7. **Munema** ou **Mucheta** — Cântico fúnebre, canção ritual dos Lundas adaptada pelos Quicocos. Cantada e dançada em roda, antes do enterro, em frente à casa onde está o morto.
8. **Árias de Txissanje** — Árias tocadas no *txissanje*, à noite, junto à fogueira, com o povo reunido, comentando os fatos do dia, ouvindo narrativas de feitiçaria, de espíritos e duendes, escutadas e comentadas com grande interesse. O *txissanje* é companheiro inseparável do quicoco em viagem.
9. **Mungongue** — Canção fúnebre de cerimônias rituais secretas e vedadas às mulheres. Os homens dançam 4 ou 5 dias diante da casa do morto. Pela construção melódica e forma de acompanhamento difere da *Mucheta* (que pode ser cantada e dançada por homens e mulheres).
10. **Canções de Ndjimba** — Trechos em xilofone, descrição de acontecimentos reais ou fantásticos. Instrumento solista sem acompanhamento. Às vezes outra *ndjimba* acompanha o solista, com solista-cantora, côro e *mueacela*. As melodias do *ndjimba* podem ser tocadas no *txissanje*, pela analogia dos dois instrumentos, a cada tecla do xilofone corresponde uma lâmina metálica do *txissanje*, com a diferença de 5° ou 8°, atendendo material, dimensões e afinações.

NOTA — As danças dos Quicocos, especialmente a *txianda* e a *txissela* são em círculo, rodando para a direita, o lado venturoso na crenca dos Quicocos, que também a esse lado colocam os astros se movendo.

Capítulo 3 — Instrumentos Musicais Usados:

1. **Tambores** — Pertencem aos gêneros: *china*, *cuvunga*, *cussassuluia*, *cassúmbi*, *mucupela* e *txinguvo*.

Ngoma iá china — É o maior tambor de pele do instrumental quicoco. *China* significa grande, crescido. É de madeira rija, pele de cabra do mato, tendo ao centro massa de borracha virgem e óleo de ricino. Forma de cálice, aberto na parte inferior, para saída do som. Tem 72 cm de altura e perímetro máximo de 87 cm. Em cada pulso o tocador tem um guizo esférico de vegetal, com vários furos (*ussango*), cavalga o tambor para percuti-lo com as mãos.

Ngoma iá cuvunga — *Cuvunga* quer dizer «embrulhar». Segundo os quicocos, embrulha o som dos restantes. Madeira e pele de cabra do mato. Forma análoga à anterior, dimensões menores.

Entre o gancho e a saliência passa um arame grosso que as prende. Outro mais delgado passa sobre este arame e entre cada duas teclas. As teclas de dedilhação, curvas, se situam em 3 diferentes planos. Ajustação semelhante à do *Ndjimba*. Tem ainda anéis de vibração e pequenos tubos de lata que vibram ruidosamente, seja por simpatia ou percussão. Há espécies, tipos e denominações diferentes.

4. **Lussango e Micacala** — Lussango — guizos feitos de sementes de árvore, desprovidas de miolo, furadas a fogo em vários pontos, com pedrinhas no interior. Servem para amarrados aos pulsos dos tocadores do *ngoma tá china*, gúzilharem durante a percussão. *Micacala* — dois pequenos paus, como baquetas de tambor, percutidos na borda superior do *txinguvo*, nos lados de outro tambor, fora da pele, ou em uma lata qualquer. Serve como marcador de ritmo.

Todos os tambores são ornamentados com desenhos variados, reproduzidos nas cabaças e tábuas, teclas, exibindo a rica fantasia e inspiração dos Quiocos, artistas natos, não só na música, mas na escultura, desenho e pintura mural com que decoram suas casas, quando estas possuem paredes.

Capítulo 4 — *Documentário Fotográfico*. — Num total de 60 fotografias, em preto e branco ou coloridas, aspectos gerais da região, instrumentos e tocadores. Mapa do Pósto de Camissombo.

Capítulo 5 — *Análise Musical do Folclore do Camissombo* — Noções acerca da evolução musical européia, o estudo comparativo das primitivas manifestações musicais e o estado atual da música dos povos subdesenvolvidos (suas escalas, por vezes comuns) estão incluídos, com outros aspectos, no já citado trabalho anterior, sendo uma das conclusões a utilização de sons simultâneos. As regras e usos ainda se mantêm, especialmente nas melodias populares. Foi também enfocada a divisão silábico-melódica, inexistência do compasso musical, não só entre nativos do Lóvuá mas também nas manifestações musicais primitivas dos brancos. A estas considerações, outras se juntam, também aplicáveis, prefaciando a análise. São evocados rapidamente cantos, orquestra e instrumental. Sobre o músico-compositor africano: não pensa harmônicamente, apenas melódicamente, subordinando sempre à base ritmo a arquitetura das suas concepções. Ritmo quase sempre sincopado. Nas canções rituais *uculé* o acompanhamento é de palmas, compasso binário, com a primeira batida no 2º tempo e neste cai a acentuação rítmica, o tempo forte, ao contrário da marcação européia, geralmente no primeiro tempo. A transposição do acento dá origem ao acompanhamento sincopado. Não possuindo o pensamento harmônico, seu instinto os levou a procurar acordes com certa correção, evitadas dissonâncias ásperas, produzindo melodias e harmonias de agradável impressão. Quanto à tonalidade, predomínio do maior, com a particularidade «de essas tonalidades serem constituídas por escalas com sustenidos», tonalidades claras que colorem as canções do Camissombo,

Resalta-se que os instrumentos de percussão «têm absoluta preponderância «orquestral» nos acompanhamentos.»

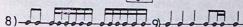
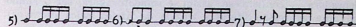
São anotados os ritmos principais:



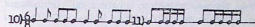
No *muquiche* (mascarados) e batuque de caça o ritmo é em tercinas, com retorno ao n.2 e ao n.1, neste substituída a primeira semicolcheia por um ponto na primeira colcheia, e ainda



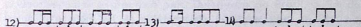
Outros movimentos de ritmos de acompanhamento:



Nos dois únicos cantos fúnebres, os seguintes, em 6/8:



aos quais se juntam



Em tercinas, sextinas e sincopados, a base das canções de *txissela*, e, no *uculé*, palmas em semínimas. Outros mais, seriam derivados dos aqui registrados.

Quase todas as canções começam em anacruse e no quinto grau. Uma raridade a escala pentatônica, sintoma de um sistema evolutivo, «atendendo a que o emprêgo frequente dessa escala demonstra atraso nos caminhos da música, pela razão de ser comum a todos os povos antigos».

As características das canções do Camissombo são muito semelhantes às já registradas na região da Lóvuá, acrescentando-se: a presença dos quartos de tom em algumas canções, mais frequentes em certas aldeias, havendo povoações que apresentam tal particularidade na maioria de suas cantigas. Uma das determinantes poderia ser a maneira de vocalizar as palavras, a articulação musical silábica, a letra fortemente acentuada, até quase à rudeza. A terminação da cantiga quioca, em geral, é na dominante, com energia e brilho, como querendo acentuar essa terminação sem margem de dúvida ao ouvinte.

São transcritos alguns temas musicais que pretendem traduzir estados emotivos e se desenvolve pequeno estudo psico-musical. Os próprios quiocos confessam: suas músicas e sua danças são fiéis transcrições de sentimentos.

Sallenta-se o fato de, em 218 trechos musicais, 122 têm tonalidade bem definidas, em maior, registrando-se apenas uma em menor.

«Existe nesta música africana *qualquer coisa* de muito diferente da música que vulgarmente escutamos. Há o firme propósito de adotar fórmulas que se repetem, dando-nos a certeza da existência de regras musicais que nos são desconhecidas, mas que foram transmitidas oralmente, de geração em geração, e que formam um código de teorias ancestrais, imutáveis e também muito secretas, porque a letra que o Africano canta nas suas canções raramente tem, para o Europeu, um sentido claro. Este é sempre, ou quase sempre, figurado, obscuro, como que um simbolismo de difícil decifração, que eles parecem esconder cuidadosamente, especialmente nas canções de iniciação, *muçanda* masculina *ueulé* feminina, cujo sentido oculto é muitas vèzes para nós — mas não para os naturais — licencioso ou mesmo obsceno.» (Nota da condensadora — confirma-se assim, e sòmente agora, ser o simbolismo do Jongo uma expressão literária trazida da África pelos escravos).

Uma canção fúnebre se assemelha ao género das canções coreográficas eslavas, com curiosa simetria nos fragmentos melódicos; uma de *teissanje* apresenta duas frases, uma na tónica, outra na dominante, forma usual da música clássica na *fuga*. A análise examina todos os géneros de melodia, registrando contrapontado, séries de tærças, harpejos, mostras de virtuosismo no *trissanje*, oitavas pianísticas e a transposição de duas lendas (O Pássaro Profeta — musicada por Schumann — e São Francisco de Assis e o Rouxinol — musicada pelo autor).

Capítulo 6 — *Letra das Canções e Comentários* — Há nota explicativa inicial e, em seguida, letra e comentário das 218 canções recolhidas. Não há registro das pautas.

Résumé

Folklore Musical d'Angola — Peuple Quicoo, condensé par Maria de Lourdes Borges Ribeiro.

Considérant l'importance des études folkloriques et ethnographiques des peuples africains et l'intérêt inégalable d'une contribution dans ce sens pour le scientifique brésilien qui cherche ici à étudier et développer ses travaux sur le noir non seulement dans le champ de la sociologie et de l'anthropologie culturelle mais aussi dans le domaine folklorique, la professeur Maria de Lourdes Borges Ribeiro fait un condensé du documentaire «Folklore Musical d'Angola — Peuple Quicoo» récemment édité par le Musée du Dundo à Lisbonne en 1967.

Summary

Musical folklore of Angola — Quicoo People, condensed by Maria de Lourdes Borges Ribeiro.

Taking into consideration the folkloristic and ethnographic essays of the African people, and that all the contribution on this sense is of the utmost help for the Brazilian scientist who searches for here to study and develop his works about the negro not only in the wider field of the sociology and the cultural anthropology, but also in the folklore, the Prof. Maria de Lourdes Borges Ribeiro presented a summary from the documentary «Musical Folklore of Angola — Quicoo People» that was recently published by the Dundo Museum of Lisboa, 1967.

A UNESCO E O FOLCLORE

Na Assembléia Geral da UNESCO, realizada de 15 de outubro a 20 de novembro último em Paris, podemos dizer que foi dada atenção muito especial aos problemas da cultura popular. Desde logo, o presidente da Assembléia, no seu discurso inaugural salientou a necessidade de serem levadas em consideração as culturas de transmissão oral e, entre as Resoluções aprovadas, poderemos citar a proposta pela Delegação do Brasil, a fim de ser realizado em 1969 ou 1970, um colóquio em Salvador para o estudo dos problemas de Antropologia Cultural e Folclore, entre os países da África negra e o Brasil.

No programa futuro, foram igualmente incluídas, ainda por proposta da Delegação brasileira, no capítulo referente à política cultural, a recomendação para que se contemple no projeto de programa para 1971/72, estudos e propostas referentes:

— ao estabelecimento de medidas necessárias para preservar do esquecimento as manifestações musicais de caráter popular, principalmente as que correm risco de serem prejudicadas pelos meios de comunicação modernos, utilizando técnicas de registro, estimulando as organizações regionais e nacionais que já fazem esse trabalho, e organizando uma discoteca internacional capaz de reproduzir esse material para distribuí-lo às instituições interessadas;

— à preservação das manifestações artísticas e artesanais populares, quer em sua forma utilidade, quer em sua forma recreativa, evitando que seus traços tradicionais desapareçam, e protegendo do mesmo passo a arte popular e seu artista.

Esse projeto foi justificado com grande ênfase pelo Chefe da Delegação Brasileira, o Embaixador Carlos Chagas, realçando sua importância para o Brasil, com uma soma tão considerável de valores folclóricos, musicais e plásticos, insistindo sobretudo na necessidade de ser protegido o artista popular, sem o que há o risco constante da obliteração das criações da gente do

povo. Vários delegados, no debate sobre a matéria, destacaram essa parte do projeto, assinalando sua importância.

Outro assunto que ficou decidido entre o Professor Renato Almeida, que integrava a Delegação Brasileira, e o Secretariado da UNESCO, foi a publicação de um LP, com músicas folclóricas brasileiras, na «Coleção Unesco», para o qual foi convidado a escrever o texto explicativo. Esse disco permitirá uma larga divulgação da nossa folcsmúsica em todo o mundo, chegando aos centros de estudo mais importantes da folcsmusicologia.

MISSÃO CULTURAL DA UNESCO VISITA O BRASIL

Estêve recentemente entre nós uma Missão Cultural da Unesco, que em contato com o Professor Renato Almeida, Diretor-Executivo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, se inteirou do esforço folclórico brasileiro. Em longa conferência, na sede da Campanha, foram debatidos vários problemas, quer da alçada deste órgão do Ministério da Educação e Cultura, quer da Comissão Nacional de Folclore, afixando os membros da Missão o empenho com que chamariam a atenção da UNESCO, como do Governo do Brasil, para esse esforço, de tão grande interesse no plano da cultura humana.

COLÓQUIO SOBRE RELAÇÕES CULTURAIS AFRICANAS NA AMÉRICA LATINA E NA ZONA DO CARIBE

A Conferência Geral da UNESCO, quando de sua 14ª Sessão (Paris, 1966), adotou a Resolução que autorizou o Diretor geral a «favorecer a apreciação da relação das culturas africanas com culturas de outras regiões, particularmente da América Latina». O plano de trabalho da Resolução previu, no ano de 1968, um Colóquio, que se realizou em Havana, Cuba, de 16-20 de dezembro. Na pauta do temário de estudos e prioridade de pesquisas se relacionou: a) História das idéias; b) Antropologia Cultural; c) Música; d) Literatura.

A UNESCO, enviou a esse Colóquio o ensaio que a seu pedido, escreveu o Professor Renato Almeida, Diretor-Executivo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, sobre «Danças Africanas na América Latina».

FESTIVAL DE VIOLEIROS NA PARAÍBA

No Teatro Santa Rosa, de João Pessoa, Paraíba, realizou-se nos dias 13 e 14 de dezembro o I Festival de Violeiros na Paraíba. O encontro foi promovido pela Sociedade Cultural de João Pessoa, através do seu Departamento de Folclore, com a colaboração dos violeiros Otacílio e Dimas Batista e repenistas de Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte e de outros Estados nordestinos.

criação DO SERVIÇO NACIONAL DE FOLCLORE

O Grupo de Trabalho encarregado de reformular as instituições oficiais de cultura encaminhou ao Ministro da Educação, Deputado Tarso Dutra, seis anteprojetos que ainda serão apreciados pelo Conselho Federal de Cultura, antes da aprovação pelo Presidente da República. Entre as sugestões do Grupo de Trabalho está a proposta de criação do Serviço Nacional de Folclore, órgão que, na pasta da Educação e Cultura, substituirá, se aprovado, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

II FESTIVAL DE CULTURA/AMAZONAS

Promovido pela Secretaria de Educação e Cultura, realizou-se em Manaus, em novembro último, o II Festival de Cultura. O Festival foi inaugurado no dia 3 com um concerto no Teatro Amazonas. Houve exposições de pintura a 9, concurso de músicas populares, a 14, 15 e 19, e concurso de danças folclóricas, a 14, vencendo o auto popular «Tribos dos Andará», de feição tipicamente indígena. O Festival contou com a assistência da Comissão Amazonense de Folclore, através do Prof. Mário Ypiranga Monteiro, que também é membro do Conselho da Secretaria de Educação e Cultura.

FOLCLORISTA EQUATORIANO VISITA O BRASIL

O Folclorista equatoriano, Professor Leonardo Tejada, membro do Instituto Equatoriano de Folclore, visitou o Brasil, convidado pelo nosso governo a cumprir um programa cultural, tendo estado demoradamente na sede da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e realizado uma conferência, no dia 2 de novembro, no Salão da Escola Nacional de Belas Artes, seguindo posteriormente para a Bahia. Leonardo Tejada, que tem publicado vários trabalhos sobre o folclore do seu país, realiza pesquisas no Brasil, a fim de verificar temas que lhe possibilitarão realizar estudos comparativos.

MUSEU DE FOLCLORE DE APIAÍ/SP

A Prefeitura Municipal de Apiaí, Estado de São Paulo, instalou em outubro último o seu Museu de Folclore, associando Artesanato e História, com o objetivo de divulgar os costumes e as tradições, bem como estimular o artesanato da região. O Museu foi criado pela lei nº 385, de 12 de julho último e deverá funcionar juntamente com o departamento de Assistência ao Artesanato, cuja tarefa é o amparo ao artesão, no sentido de que não lhe faltem condições de trabalho para o desenvolvimento de sua arte.

ARTESANATO É MEIO DE FIXAÇÃO DAS POPULAÇÕES RURAIS

Em setembro último, o Professor Renato Almeida, Diretor-Executivo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, do Ministério da Educação e Cultura,

e presidente do IBECC, estêve em São Paulo e visitou a Comissão Estadual de Folclore e Artesanato, do Conselho Estadual de Cultura, da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Estado, a fim de assistir o encerramento da Feira de Artesanato.

Nessa ocasião, o Professor Renato Almeida pronunciou as seguintes palavras:

«O meu aplauso e o meu agradecimento em nome da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e do IBECC, pelas numerosas e magníficas comemorações que nesta Capital, e em todo o Estado, se estão realizando com o apoio do governo estadual e dos governos municipais e graças a atuação dinâmica da Comissão de Folclore e Artesanato, que se torna uma entidade modelar para os demais Estados, presidida pelo ilustre colega o professor Rossini Tavares de Lima».

«A Feira de Artesanato apresentada no saguão de «A Gazeta» me parece mostra muito promissora do que se pode e se deve fazer nesse setor, de um lado preservando a autenticidade ou a inspiração folclórica, conforme o caso e do outro, estudando os meios para a proteção do pequeno artesão e do artesanato caseiro, o que resulta em valorizar os elementos de trabalho da zona rural e fixar em seu gabinete a gente do campo, evitando o êxodo e as aglomerações das cidades. Ressalto o valor educativo dessa mostra, e vi, de perto, o interesse de centenas de escolares que anotavam, em seus cadernos, informações e dados, adiantou, ainda, o professor Renato Almeida.

Sobre as comemorações do Dia do Folclore, em outros Estados, disse: «É muito animador ver que o Dia do Folclore, instituído por decreto do governo federal, é comemorado em quase todo o país, bem como a maneira pela qual é celebrada nas escolas».

«Para facilitar o seu conhecimento nas escolas, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro iniciou a publicação de Cadernos de Folclore, onde são ministradas noções várias e sucintas sobre os aspectos do folclore. Já foram publicados três cadernos; um da grande e saudosa poetisa Cecília Meireles e dois outros dos folcloristas paulistas, Maria de Lourdes Borges Ribeiro e Oswald de Andrade Filho — aduziu.

Finalizando, declarou: «Dentre as realizações deste mês, duas merecem referência especial — a inauguração do Museu de Folclore, em Belém do Pará e no Rio de Janeiro. Do de Belém do Pará ainda não recebi informações precisas, mas o do Rio de Janeiro é uma seção do Museu Histórico Nacional e resulta de um convênio entre essa entidade e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Funciona num pavilhão do parque do Palácio do Catete, onde tem sede o Museu da República. Trata-se de um núcleo a ser desenvolvido, dentro das bases de um museu-escola. Não sendo apenas mostra de objetos folclóricos, mas onde se desenvolva uma atividade científica e proveitosa com pesquisas, estudos e investigações. Evidentemente, não tem a magnitude nem se pode comparar ao Museu de Artes e Técnicas Populares, do Ibirapuera que, sem favor, é o maior museu de folclore da América Latina.

Estamos apenas ensaiando uma iniciativa, destacando-se a solicitude do comandante Léo da Fonseca e Silva, ilustre diretor do Museu Histórico Nacional, empenhado em colaborar com a Campanha».

CADERNOS DE FOLCLORE

A distribuição da série de «Cadernos de Folclore» alcançou seus objetivos, o de levar aos jovens brasileiros, e em especial aos professores de todo o país, material para possibilitar o planejamento de aulas e preleções. Concebida com o espírito de divulgar temas do nosso folclore, em linguagem simples e acessível, os Cadernos tiveram ampla penetração, tendo a Campanha atendido solicitações de todo o país. 7 Cadernos foram editados até dezembro de 1968:

- Caderno 1 — Maria de Lourdes Borges Ribeiro, **Que é Folclore?**
- Caderno 2 — Oswald de Andrade Filho, **A Pintura Popular no Brasil.**
- Caderno 3 — Cecília Meireles, **Notas de Folclore Gaúcho-Açoriano.**
- Caderno 4 — Renato Almeida, **Música e Dança Folclóricas.**
- Caderno 5 — Luís da Câmara Cascudo, **Informação do Folclore Brasileiro — Calendário das Festas.**
- Caderno 6 — Rossini Tavares de Lima, **Geografia do Folgado Popular.**
- Caderno 7 — Dante de Laytano, **Origens do Folclore Brasileiro.**

CARRO DE BOIS NA REGIÃO DE OLÍMPIA/SP

O Departamento de Folclore e a Comissão Municipal de Folclore de Olímpia, São Paulo, instituíram o Concurso «Carro de Bois na Região de Olímpia», para trabalhos inéditos e com um mínimo de 50 páginas. Aos três primeiros lugares foram destinados prêmios, respectivamente de NCr\$ 300,00, NCr\$ 250,00 e NCr\$ 200,00.

CURSO DE FOLCLORE EM OLÍMPIA/SP

A direção do CENE «Capitão Narciso Bertolino», de Olímpia/SP, em colaboração com o Serviço de Expansão Cultural, Setor de Cursos, do Departamento de Educação, da Secretaria de Estado dos Negócios da Educação, fez realizar na cidade de Olímpia/SP, o curso intensivo de «Aproveitamento do Folclore na Educação», para professores primários e secundários.

AINDA O MÊS DO FOLCLORE

Amazonas

No Amazonas, a Comissão Amazonense de Folclore, secretariada pelo Professor Mário Ypiranga Monteiro, integrou-se no programa de celebrações do Dia do Folclore.

Ceará

Contando com a participação de vários grupos folclóricos cearenses, cantadores e do poeta Patativa de Assaré, realizou-se, no dia 22 de agosto, a homenagem do Ceará ao Dia do Folclore. A solenidade contou com a colaboração da Secretaria Municipal de Educação e Cultura, da Universidade Federal do Ceará, da Secretaria de Educação do Estado, da Casa de Juvenal Galeno e da Associação Cearense de Folclore.

Espírito Santo

Comemorando simultaneamente o **Dia do Folclore** e seus vinte anos de atividades, a Comissão Espírito-Santense de Folclore promoveu no mês de agosto uma série de palestras em que se focalizaram aspectos do folclore capixaba. A instalação desse ciclo de palestras realizou-se às 9 horas do dia 22 — **Dia do Folclore** —, no auditório da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Espírito Santo. O primeiro conferencista foi o Professor Cristiano Ferreira Fraga, que abordou o tema: «Do Folclore Capixaba». No dia 23, no mesmo local, falou o Professor Renato José Costa Pacheco sobre «Pesquisas do Artesanato Popular no Espírito Santo», ocasião em que foram também mostradas peças do Museu de Folclore do Espírito Santo. As demais conferências foram pronunciadas pelos professores Hermógenes Lima Fonseca, Fausto Teixeira e Guilherme Santos Neves, que encerrou o ciclo de conferências, no dia 4 de setembro, falando sobre «Presença do negro no folclore capixaba».

Goiás

O Deputado Ursulino Tavares Leão, representante de Anápolis na Assembléia Legislativa de Goiás, apresentou à consideração de seus pares projeto de lei visando instituir no Estado de Goiás o «Mês do Folclore», apresentando também justificativa em que ressalta a importância do folclore e faz ligeiro histórico do movimento folclórico brasileiro.

CURSO DE FOLCLORE NO CBM

O Conservatório Brasileiro de Música, da Guanabara, dirigido pela Professora Antonieta de Sousa, promoveu de outubro a novembro um curso de extensão universitária sobre Folguedos Populares, a cargo da Professora Dulce Martins Lamas.

PESQUISA FOLCLÓRICA DO LITORAL PAULISTA

O Professor Italiano Tabarin, diretor do Conservatório Musical de Santos, comunicou ao Diretor-Executivo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro a conclusão da pesquisa folclórica do litoral paulista, realizada em convênio com a Campanha. A equipe que há três anos vem se dedicando intensa-

mente ao levantamento, entrará, agora, na fase conclusiva, reunindo o material e fazendo considerações finais sobre as pesquisas realizadas. Sob a responsabilidade daquele Conservatório, realizaram pesquisas de campo os professores Américo Pellegrini Filho e Kílza Setti.

MUSEU DO PRESÉPIO/SP

Durante o mês de dezembro, realizou-se em São Paulo a Festa do Presépio. Além da mostra de muitas montagens do estábulo votivo, a festa contou de exposição de trabalhos de artesanato, de selos de Natal, na sede da Biblioteca Joaquim Ribeiro, do Museu de Artes e Técnicas Populares. Essa festa foi planejada como medida preliminar à inauguração do Museu de Presépios, prevista para o dia 20 de dezembro.

Além de lapinhas e figurinhas do ciclo do Natal de Taubaté, a Festa do Presépio contou com a participação oficial de várias cidades paulistas, que se fizeram representar com presépios e ainda grupos de Follas de Reis, Congada e Moçambique.

A Festa do Presépio foi inaugurada às 17 horas do dia 12 de dezembro, no Museu de Artes e Técnicas Populares, no Ibirapuera, permanecendo aberta ao público, a partir do dia 13, das 14 às 22 horas.

DEFESA DO BUMBA-MEU-BOI COM SEMINÁRIO

O Centro de Pesquisas Folclóricas, da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, promoveu em novembro um Seminário de Defesa do Bumba-meu-boi, constando de conferências proferidas: dia 20 — a) «O Folguedo do boi no Maranhão», por Aida Cuba e Maria Cecília Barreto, e b) «O boi-de-mamão em Santa Catarina», por Maria Olívia S. Rodrigues e Antônio Augusto Nóbrega Fontes; dia 27 — a) «O bumba-meu-boi em Pernambuco», por Miriam Rocha Pitta e Carmosina M. Araujo, b) «O bumba-meu-boi na Paraíba», por Rafael de Carvalho, e c) «O boi-bumbá no Pará», pela Professora Dulce Martins Lamas. Todas as conferências tiveram participação de alunos da classe de Folclore Nacional e estudiosos convidados.

EINEIDA DOA ARQUIVO DE FOLCLORE À CAMPANHA

Eneida, escritora paraense, cronista do «Diário de Notícias», doou à Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro 16 pastas contendo centenas de recortes de artigos publicados em jornais e revistas brasileiros. A coleção abrange diferentes assuntos do nosso folclore, publicados entre 1941 e 1958. Desfazendo-se desse material, Eneida colocou à disposição do público um patrimônio que lhe custou vários anos de coleta, pesquisa, amor e dedicação às causas do povo brasileiro.

Faleceu em Madrid, Espanha, aos 99 anos de idade, o eminente folclorista Ramón Menéndez Pidal, um dos grandes estudiosos do romancelo hispânico. Autor de obras fundamentais para o estudo da poesia popular ibérica, entre as quais edições facsimilares de velhos romances, Menéndez Pidal consagrou-se como um dos grandes folcloristas de nosso tempo. Eis alguns dos livros mais importantes que publicou: «Cancionero de Romances impreso em Amberes sin año»; «Cantar de Mio Cid»; «Flor nueva de romances viejos»; «Roman-cero hispánico»; «Los Romances de América y otros estudios».

No próximo número da RBF publicaremos um estudo de Bráulio do Nascimento em homenagem ao grande folclorista espanhol.

Bence Szabolcsi, *Bartók sa vie et son oeuvre*.
Budapeste, Editions Corvina [1968] 332 pp.

Bence Szabolcsi, professor do Conservatório de Budapeste, é o responsável pela reunião dos vários textos que constituem esta poliantéia em homenagem a Béla Bartók. Além de ele próprio assinar alguns estudos, o livro contém trabalhos de Zoltán Kodály, grande colaborador e amigo de Bartók (ver o n.º 17 da «Revista Brasileira de Folclore», pp. 41-50), Ernő Lendvai, musicólogo, que fazem considerações novas, indispensáveis a quem quiser ir mais longe no mundo bartokiano.

O livro se divide nas seguintes partes: À guisa de introdução (extrato de um discurso de comemoração pronunciado por Kodály em 1955); Estudos sobre Bartók, assinados por Szabolcsi, Kodály e Lendvai; Ensaio e artigos de Béla Bartók; Cartas escolhidas de Béla Bartók; Bibliografia.

É desnecessário enfatizar, para os folcusicistas, a personalidade e a importância da obra deste compositor extraordinário e admirável cientista. O mundo inteiro presta homenagem, constantemente, ao gênio de Béla Bartók. Todavia o livro se propõe exatamente a facilitar a compreensão da personalidade e da obra do imortal musicista. Para isto, o editor selecionou suas cartas e escritos considerados mais importantes — e assim também, nesta obra, deu a palavra ao próprio Bartók. A finalidade da obra é destacar os traços característicos das diversas fases desta vida infinitamente fecunda, mas sempre fiel à mesma idéia. Encontra-se nela a evolução do artista, o desenvolvimento do seu pensamento e o panorama de sua atividade de compositor e de sábio.

Em especial, destacamos o ensaio de Kodály — «Bartók le Folkloriste» —, pp. 73-82. Mostra, Kodály, que no início de sua carreira, Bartók nunca teria imaginado, mesmo em sonho, que seria um dia folclorista. Até os 24 anos de idade ele fez uma carreira normal de músico profissional em sua dupla qualidade: de pianista — sua primeira ambição — e de compositor. Mas

Marajó pastoril, porém a conselho de um bom e velho amigo ampliou-o «acrescentando muitos termos continentais». Vale salientar também a simplicidade com que explicou a apresentação de «vocábulos e locuções chulas ou torpemente obscenas»: — «porque o meu fito é fazer conhecer a linguagem popular, usada correntemente pela população rude e sensual dos nossos sertões, à qual os eufemismos, as circunlocuções são desconhecidas. Ela apropriando-se do conceito do poeta pode dizer:

«De circunlóquios nada sei
O caso canto como o caso foi,
Na minha frase de constante lei
O patife é patife, o boi é boi.»

Outra observação do A. deve ser convenientemente estudada: «Por este glossário pode-se verificar quão pequena foi a influência do elemento negro na confecção da linguagem hoje falada no Pará; mais causa isso admiração refletindo-se que nas veias paraenses é considerável a proporção de sangue africano. Além das palavras cuja origem africana é apontada algumas outras ainda são provavelmente da mesma fonte: *axi*, *bangüê*, *xingar*, *mondongo*, *mujolo*, contudo o número de todos esses termos não passa de quinze».

Não podemos contraditar o erudito paraense, apenas por contraditar. Mas nunca é tarde retificar generalizações apressadas: foi o que ele, inadvertidamente, cometeu, muito embora, espírito pesquisador, cientista honesto, teria ele mesmo, verificada a improcedência de sua afirmativa, procurado corrigir o erro. Basta assinalar que termos correntíssimos na Amazônia, na época de suas pesquisas e de uso diríamos tradicional, têm indiscutível fonte africana. Muitos deles ocorrem na linguagem regional, fácil de encontrar na obra de romancistas, como Inglês de Sousa; cronistas, como Juvenal Tavares; ensaístas, como Ignácio Moura, ou na imprensa local, não só nos textos de *gazetilhas*, como nos anúncios de escravos. O termo *mocambo*, por exemplo, arraigado em toda a planície, fornece inúmeros locativos, inclusive na própria ilha de Marajó. Uma série imensa poderia ser apontada: *bunda* (citado de passagem à p. 71), *cabaça* (donde *cabaço*, citado à p. 12), *banzé*, *carapina*, *fula*, *marimbondo* (citado de passagem à p. 21), *molambo*, *moleque* (citado «molecão», p. 56), *monjolo*, *moqueca* (dado como «tupi puro»), mas que Antenor Nascentes registra como termo quimbundo) etc. etc., além dos termos legitimamente africanos, cuja etimologia não foi definida, tais como: *bobó*, *cabaço*, *cabungo*, *carimbo*, *carimbó*, *cinga*, *diamba*, *farrambanda*, *muxinga*, *quitute*, *samba*, *tutu* etc. Antenor Nascentes também registra o termo *canjica*, que Chermont de Miranda reconhece ser inexistente a etimologia dada por Barbosa Rodrigues, como legitimamente *quimbunda*.

É interessante notar que a maioria desses termos africanos presentes na linguagem popular do Pará são de procedência quimbunda, língua banta de Angola.

Nada disso porém diminui o valor desta obra, porque, talvez levado pelas conclusões de José Veríssimo e de outros glotólogos da época, e considerando o ainda escasso e deficiente estudo das palavras de legítima procedência africana existentes no Brasil, em sua época, Vicente Chermont de Miranda não pôde aprofundar certas questões. Assim, pois, o escasso vocabulário recensado, que não ultrapassaria o total de quinze termos, era muito mais vasto do que supunha. Isto lhe causava admiração, mas, prudentemente, anotou que naquela época era considerável a proporção de sangue africano correndo nas veias paraenses, dando o seguinte quadro:

sangue ariano	24 %
» semita	2 %
» tupi	37 %
» africano	37 %

E mais porque, ouvindo a palavra autorizada de Arthur Cezar Ferreira Reis, ficamos sabendo que se trata «de trabalho pioneiro e fundamental» a obra desse pesquisador paraense. «Quem o leia, ou compulse na consulta momentânea, verificará que seu autor não era um dilettante ou um amador, mas um autêntico homem de ciência que não se aventurava em mundos a que estivesse estranho».

O que ficou dito era necessário, como necessário se tornará, nas reedições de obras tão importantes do passado, um estudo minucioso do seu processo de elaboração e de notas explicativas, ou complementares, para torná-las verdadeiramente úteis ao que se destinam no âmbito universitário. Por outro lado, é necessário termos uma visão global do homem amazônico, que Vicente Chermont de Miranda tão bem estudou, através do fenômeno linguístico. Os que o sucederam não foram muito além, nesta especialidade.

Floralva Seraine, *Antologia do Folclore Cearense*. Fortaleza, Gráfica Editora Henriqueta Galeno, 1968.

O Professor Floralva Seraine é um entusiasta divulgador do folclore cearense e aos seus títulos acaba de acrescentar mais este, primeiro livro lançado pela nova editora Henriqueta Galeno, de Fortaleza/CE, uma seleção de textos de folcloristas e escritores que trataram assuntos do folclore cearense.

O livro-texto de folclore no Brasil, pouco a pouco vai alcançando diferentes níveis, multiplicando-se em vários setores. A rápida circulação de livros desta espécie é demonstrada pelas sucessivas edições, como a «Antologia do Folclore Brasileiro», de Luis da Câmara Cascudo, e o «Abecê de Folclore», de Rossini Tavares de Lima, atestado do interesse crescente pelo estudo normativo do nosso folclore. Ultrapassada a fase do dilettantismo e da improvisação, que emprestava a estes estudos, na ausência de textos bási-

cos, ceria penúria de informações e mesmo falta de orientação dos jovens interessados na matéria, torna-se cada vez mais necessário a elaboração de livros-textos.

Para o conhecimento global do folclore de uma região, ou de um Estado, a Antologia não se propõe certamente ser completa em si, mas aponta uma diretriz para ulterior aprofundamento. Para uma visão rápida e superficial de assuntos nacionais, e melhor ainda locais, a Antologia preenche sua finalidade ao mesmo tempo que oferece ao leitor uma soma de conhecimentos e uma mostra de que podemos analisar não apenas quantitativamente mas também qualitativamente os trabalhos realizados pelos autores do passado. E partir para novas realizações. Pois a experiência do passado nos conduzir ao aperfeiçoamento destes estudos.

É por isso que o livro de Florival Seraine, lançado nos primeiros meses do ano pela Imprensa Universitária do Ceará, vai se colocar nas mãos do leitor interessado com um total de informações que, doutro modo, se tornaria inacessível e talvez impossível à grande maioria dos estudiosos brasileiros. Textos diversos, perdidos em velhas fôlhas de jornais ou de revistas, trazem dados que permitem ao folclorista de hoje estabelecer contacto com fontes primitivas.

Muito útil será todo esforço neste sentido, porque em todos os Estados, em tôdas as regiões, há uma bibliografia esquecida, às vezes da maior importância, e que bem poderia ser revelada, a fim de poderemos estabelecer um panorama mais vasto do conhecimento dos estudos de folclore no Brasil. Se há nomes de projecção nacional, há outros, não menos importantes, que abordaram com rara precisão temas de imensa atualidade.

O livro-texto, a Antologia inclusive, é indispensável à formação dos jovens folcloristas e será sempre um trabalho de elevado merecimento a reunião de páginas de diversos autores, abordando os assuntos mais representativos de cada Estado.

Florival Seraine reuniu cuidadosamente 26 trabalhos de 19 escritores e folcloristas que abordaram temas do folclore cearense: José de Alencar, Guilherme Studart, Rodrigues de Carvalho, Júlio C. Monteiro, João Nogueira, Gustavo Barroso, Martins de Aguiar, Jôsa Magalhães, Gastão Justa, Osvaldo de Aguiar, J. Figueiredo Filho, Florival Seraine, Francisco Alves de Andrade, Mário Barata, Suzana Célia de Carvalho Langer, Cândida Galeno, Eduardo Campos, C. Nery Camello e Leonardo Mota. Estimariamos poder anotar nesta Antologia, que representa assuntos tão variados, trabalhos especializados sobre a música folclórica cearense que é, todos sabem, extraordinariamente rica e que já mereceu estudos parciais, sobre alguns temas, de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo ou do professor Aloísio de Alencar Pinto, entre outros folcunscistas.

Mas é possível que a Antologia de Florival Seraine não fique na primeira edição. E certamente, na próxima, há de vir consideravelmente ampliada, alargando os méritos irrecusáveis da presente.

Heinrich A. W. Bunse, **Mandioca e Açúcar**. Edição da Comissão Gaúcha de Folclore, Vol. 27, 23 pp.

Walter Spalding, **Comparações do Falar Diário Gaúcho**. Edição da Comissão Gaúcha de Folclore, Vol. 28, 1968. 23 pp.

Dante de Laytano, **A Igreja e os Orixás**. Edição da Comissão Gaúcha de Folclore, Vol. 29, 1968. 60 pp.

Cecília Meireles, **Folclore Gaúcho e Folclore Açoriano**. Edição da Comissão Gaúcha de Folclore, Vol. 30, 1968. 8 pp.

As publicações da Comissão Gaúcha de Folclore ganharam amplitude, pela continuidade e pela apresentação de pequenos ensaios sobre assuntos invariavelmente ligados ao folclore da região Sul do Brasil, em especial do Estado do Rio Grande do Sul. Trinta monografias atestam o esforço daquela Comissão em fazer registrar os fatos folclóricos, muitas vezes sem rigor científico, mas sempre sem abandonar o seu conteúdo, prevalecendo nas monografias o caráter de informação atrativa, mediante o qual chegará mais facilmente ao leigo, estimulando-o a modificar sua idéia às vezes errônea sobre tais fatos e a transformar o desdém por esses estudos e a convidá-lo a encarar o folclore através de estudos analíticos mais profundos. Cumpre assim sua tarefa, no duplo sentido: científico e didático.

Os quatro ensaios publicados em 1968 tem diferentes qualidades e abordam diferentes aspectos do folclore gaúcho. O primeiro é assinado pelo Professor Heinrich Bunse, estudioso de assuntos ligados à economia agrária do Rio Grande do Sul e que nos dá, com **Mandioca e Açúcar**, uma valiosa contribuição ao estudo das respectivas culturas e do folclore étnico e linguístico da área gaúcha. Trata-se, de duas monografias, reunidas na mesma publicação e pelo título. Apresenta, no primeiro estudo, notas linguístico-etnográficas a respeito da cultura da mandioca, trabalhando material coletado em pesquisa de campo de lhe foi proporcionada pelo Conselho de Pesquisas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (cuja Faculdade de Filosofia se associou à publicação) e ocupa as 13 primeiras páginas do volume. Usou o mesmo critério de pesquisa linguístico-etnográfica no estudo da cana-de-açúcar no Rio Grande do Sul. O trabalho é ilustrado com desenhos dos principais instrumentos empregados na transformação da mandioca e da cana em produtos comercializáveis.

Walter Spalding edita mais uma coleção de frases feitas, **Comparações do falar diário do Gaúcho**, matéria que tem sido objeto de suas constantes preocupações. Nas 23 páginas dessa monografia uma série de comparações, precedidas de uma rápida apresentação, onde salienta diversas interpretações, destacando as quatro seguintes: 1) lutar com grandes dificuldades;

2) estar, involuntariamente, metido em complicações; 3) ter assumido atitudes perigosas, e 4) ter encontrado barreiras intransponíveis, em negócios mal feitos, que o «atolaram» financeiramente, deixando-o em situação precária. Fora os significados de caráter moral que muito se assemelham aos anexins e provérbios. Walter Spalding apresenta apenas uma pequena parte das duas centenas, mais ou menos, de comparações que recolheu, a maioria usada em quase todo o Rio Grande do Sul, em especial no linguajar do homem do campo e da lavoura.

Informes de história religiosa sobre o laicato e o Rio Grande do Sul, com implicações nas tradições populares, é o tema apresentado por Dante de Laytano na monografia *A Igreja e os Orixás*. Etnografia religiosa afro-gaúcha, portanto. E, em especial, comportamento espiritual das populações afro-gaúchas e suas heranças tribais nas tradições do Rio Grande do Sul, segundo o Batuque, denominação local das casas de «culto africano», donde Batuque — é religião de negro, no Rio Grande do Sul. O estudo está dividido em duas partes. A primeira —, A Igreja, o Rio Grande do Sul e o Laicato — trata de algumas sobrevivências folclóricas na área da história e do catolicismo. A segunda, desenvolve estudos sobre Orixás e os Negros do Sul, através de: 1, sua música; 2, sua tradição; 3, antropologia; 4, folclore; 5, sociologia; 6, história; 8, deuses; 9, assimilação; 10, sincretismo; 11, Santos de casa; 12, filhos de santos.

Reedita o volume nº 30, da série de publicações da Comissão Gaúcha de Folclore, um trabalho de Cecília Meireles sobre *Folclore Gaúcho e Folclore Açoriano* — notas comparativas da poesia popular das ilhas com a do Rio Grande do Sul — e que a própria autora classificou como «breves apontamentos» (Ião breves que couberam em 8 páginas apenas), observando ainda que os exemplos confrontados pertencem, na sua maioria, no Cancioneiro Popular Açoriano, à ilha de São Miguel. Cecília, poetisa, muito se interessou pela poesia folclórica e esse breve estudo, ou «breves apontamentos», mostra o carinho e dedicação com que cuidou dos problemas folclóricos.

Isabel Kelly, *Folk practices in North Mexico*.
Institute of Latin American Studies. University of
Texas Press. Austin, 1965. 166 pp.

O interesse deste livro transcende do ano de 1965, não pelo assunto tratado, mas pelo método de exposição utilizado por Isabel Kelly. Esse método, em que verdadeiramente o folclore *fala* por si mesmo, justifica uma notícia do livro a tantos anos do seu aparecimento.

A pesquisa de Isabel Kelly tinha por objetivo, como se vê do subtítulo do volume, os costumes ligados à gravidez e ao parto, a medicina popular e o espiritismo na zona da Laguna, na área de Torreón, Estado de Coahuila,

onde os serviços médicos rurais planejavam executar um grande programa habitacional.

Isabel Kelly, etnóloga, numera todos os parágrafos do seu trabalho, de maneira a permitir *cross references* dentro do texto, e explica:

As citações diretas das informantes foram traduzidas em inglês. Às vezes parágrafos sucessivos fazem parte de uma única declaração; às vezes vêm de diferentes informantes ou dos mesmos em ocasiões diferentes. Na maioria dos casos, a declaração única se evidencia por si mesma. Quando pode haver dúvida, um número arbitrário, constante das notas de campo, aparece em grifo no fim do parágrafo. Parágrafos consecutivos a que se acrescente o mesmo número em grifo são parte da mesma declaração. Inversamente, quando os números em grifo são diferentes, as declarações correspondentes são independentes umas das outras.

Assim, a entrevista com um informante pode ser repartida por vários parágrafos, não necessariamente consecutivos, de modo a que cada declaração possa localizar-se onde calhar melhor no texto. Pode-se distinguir entre as várias declarações as que foram feitas pelo mesmo informante e aquelas que, vindas de outras pessoas, ou de outras ocasiões, convêm ou não com as primeiras. O autor não precisa repetir esta ou aquela declaração, já que pode indicá-la pelo número do parágrafo em que ocorre pela primeira vez. As declarações de um informante podem completar-se ou enriquecer-se com as de outros, pois, tomadas em entrevistas, estão ligadas a fatos, com as circunstâncias que os cercam.

A autora completa cada declaração citada, não apenas esclarecendo palavras e locuções particulares, mas também valendo-se, quando preciso, de parênteses e colchetes. As aspas mantêm a integridade da declaração do informante.

É importante notar que tôdas as entrevistas foram gravadas, o que deu a Isabel Kelly — e dará a quem utilizar o mesmo método de exposição — a possibilidade de transmitir ao leitor, em toda a sua força e vivência, o folclore da região estudada.

Hélio Galvão, *Cartas da Praia*. Edições do Val.
Rio de Janeiro, 1968. 100 pp.

Hélio Galvão, autor de conhecido estudo sobre o mutirão no Nordeste, reúne neste pequeno e bonito volume uma série de crônicas que escreveu, em 1967, na *Tribuna do Norte*, de Natal, sobre «uma cidade humilde e pobre, cidade só porque a fizeram sede de município» — Tibau do Sul, onde nasceu.

Nestas crônicas, necessariamente sentimentais, o folclorista e o estudioso da região se põem no mesmo plano do memorialista. Danças, artesanatos, devoções populares e poesia tradicional encontram o seu lugar ao lado de embarcações e peixes, frutas e equipamentos, pesos e medidas, pessoas e lugares, numa deliciosa, modesta e discreta evocação da «aldeia de pescadores». Leia-se, por exemplo, este trecho :

Mais de um século passou, e o sistema métrico decimal ainda não foi plenamente reconhecido. Mais de vinte anos passaram desde a adoção do cruzeiro como padrão monetário, mas o povo ainda fala em pataca e vintém, em cruzado e «cestões», em conto-de-réis e cem-mil-réis.

Está a gente numa mercearia, à hora do entardecer, e chega um menino : «Quero uma libra de açúcar». Chega outro: «Me dê um quarteirão de gás». Chega um pescador que vai entrar para a pescaria e diz : «Bote aí três dedos de zinebra». O comerciante por sua vez informa : «Comprei dez arrobas de batatas». Ou : «Comprei dez canadas de aguardente e cinco alqueires de farinha». E o freguês chega : «Uma cuia de farinha e uma quarta de jabá».

E o homem que vende caranguejo fala em corda.

As medidas de comprimento são braça, para medir a propriedade de terra, o palmo para superfícies menores, a légua para as distâncias maiores, a polegada para menores dimensões.

... Quem sabe aqui o que é heclare ? O povo sabe o que é mil-covas, ou tarefa ou braça. A braça é fácil de obter: um homem de estatura normal põe uma vara junto ao dedão do pé, ergue o braço correspondente e marca a vara onde foi esta atingida pela ponta do terceiro dedo : é uma braça. O palmo também é fácil : a mão espalmada do limite compreendido entre o dedo mindinho e o polegar.

Perdeu-se o hábito antigo das monografias municipais, que em geral se importavam apenas com os figurões e as famílias nobres da localidade, acorianos, bandeirantes, senhores de engenho. Agora, apenas os antropólogos se têm voltado para as pequenas cidades, embora não por elas mesmas — chegam até a mudar-lhes o nome. Aqui, ao contrário, a comunidade praiana de Tibau do Sul, em que o velho e o nôvo coexistem em paz, revive em toda a sua inteireza e individualidade.

Manuel Diégues Júnior, que as apresenta, escreve que estas *Cartas da Praia* são, por muitos títulos, «um primor». Difícilmente o leitor discordará do prefaciador.

Luís da Câmara Cascudo, *Vaqueiros e Cantadores*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1968. 276 pp.

Uma boa notícia, a reedição (de bôlso) deste livro de Cascudo. Publicado originalmente em 1939, constituía já uma raridade bibliográfica. E era pena, pois nêle está o essencial sobre a poesia popular, que estudos posteriores não conseguiram superar.

Motivos, modelos de versos, formas de canto à porfia (desafio) são indicados, exemplificados e estudados com a costumeira erudição e proficiência de Cascudo. Não, porém, com ordem — este é um livro desarrumado, talvez por ser um dos primeiros em que Cascudo se voltou para o folclore. Há, assim, várias partes do livro, intercaladas aqui e ali, com o mesmo título — o desafio. Não obstante haver um «documentário» volumoso em apêndice, Cascudo interrompe o seu estudo com a transcrição de muitos outros documentos. Mas a leitura vale a pena. Ninguém, até agora, deu uma visão tão completa do universo poético do nosso povo como a que se encontra nestas páginas.

A figura, a voz, a psicologia, os instrumentos musicais, a instrução do cantor ; a sua inspiração e motivos — o ciclo do gado, o ciclo do canção ; os versos — a quadra e a sextilha, o pé quebrado, o moirão e o martelo, a ligeira, os pelo sinais e as orações, as louvações e os ABC, romances (A Bela Infanta, Chapim d'El-Rei) e gestas (o Rabicho da Geralda, a Vacca do Burel, o Boi Espaço) . . . toda a poesia popular foi recenseada, rebuscada nas suas origens, revelada nas formas que assumiu no nosso país, neste livro de Cascudo.

Nêle se encontra o germe de toda a obra posterior do grande folclorista. Do documentário constam duas estórias já postas em verso, a de Pedro Malasartes e a do pai que queria casar com a filha — demonstrando o interesse do autor, mais tarde reafirmado em *Contos tradicionais do Brasil* e outros livros ; enxertadas no texto, há versões poéticas das novelas populares A donzela Teodora e A princesa Magalona e Informações sobre a Estória dos Doze Pares de França, Roberto do Diabo, A Imperatriz Porcina, etc., a que o autor dedicaria os seus *Cinco Livros do Povo*, e notícias e poesia em torno de bandidos e cangaceiros, antecipando o *Flor de Romances Trágicos* ; e todo o volume pode ser tomado como o ponto de partida da sua *Literatura Oral* e de boa parte do seu *Dicionário do Folclore*. Constitui uma felicidade para os estudos brasileiros de folclore que Luís da Câmara Cascudo tenha podido ampliar, desenvolver e aprofundar as pistas que tão vigorosamente abriu com este livro de 1939.

Cascudo fecha o volume com uma pequena biografia dos cantadores famosos do sertão — Hugolino da Teixeira, Leandro Gomes de Barros, Fábão das Queimadas, Francisco das Chagas Batista, Inácio da Calingueira, Francisco Romano, Bernardo Nogueira, Manuel Cabecira, Rio Preto, Pirino, Chica Barrosa, Prêto Limão, Passarinho, o cego Aderaldo e tantos outros.

É um livro indispensável ao entendimento da poesia popular brasileira em todos os seus aspectos, o musical inclusive.

Pretende o autor reunir em livros seus trabalhos editados esparsamente em revistas e periódicos. No primeiro tomo inicia esse objetivo apresentando temas brasileiros e paraguaios. Com referência ao Folclore Brasileiro, os seguintes capítulos: La creación artística popular en Brasil, Bibliografía del folclore ser-gipano, Contribución al conocimiento del folclore acreano, Folklore amazónico. Compõem a parte do Folclore Paraguayo: Técnica de investigación folklórica, Un ejemplo de invención de «folklore», Bibliografía del folclore paraguayo, La Rúa, una danza dramática de moros y cristianos e Folklore de la Guerra del Paraguay.

No segundo tomo são enfocados o folclore argentino, o uruguaio e o chileno. Do primeiro, o capítulo: El folclore y la Paz; do segundo: Necesidad de un Congreso Uruguayo de Folklore, Los grandes problemas del folclore en el Uruguay, Folklore floridense, Folklore minuano e Bibliografía del folclore uruguayo. Do terceiro, Psicoanálisis del folclore chileno, Aspectos folklóricos de la fiesta de San Sebastián en Yumbel.

Aspira o autor, com suas obras, conduzir o leitor «a amar estes temas a fim de possibilitá-lo a compreender, cada vez mais, nossa incomensurável e misteriosa América.»

Revistas e Periódicos

Bulletin Folklorique d'Ile-de-France, Fédération
Folklorique d'Ile-de-France, Paris, n° 37, 1967,
pp. 1121 a 1152.

A colaboração é de Marie Henriette Krotoff e versa sobre Vieilles Coutumes du Compiégnois (Oise) — I — Le Déravage.

A 19 de janeiro um grupo de crianças munidas de colheres se dirige, em alegre cortejo, às residências dos jovens que se sacaram no ano anterior e, segundo o costume, lhes serão servidos fricassée de haricots ou soupe à l'oignon. No primeiro caso o protesto se patenteia com colheradas de fricassée espalhadas pela casa; no segundo, a sopa é degustada com prazer. A autora estuda este costume, Le Déravage, apresenta sugestões para a sua origem e decifração desse nome, expõe a analogia com costumes na Suíça e deixa em aberto o caso da data, cujos motivos determinantes da escolha se diluíram.

II — La «Saint-Sabot». Festa dos numerosos trabalhadores das florestas, realizada na quinta-feira que antecede mardi gras. Passa-se o dia grelhando toucinho, bebendo e contando estórias ao redor da fogueira. À noite há um banquete no povoado, seguido de baile. Data possivelmente de meados do século XIX e não se sabe que santo é Saint-Sabot, acreditando-se numa irreverência, pois há relato de uma precissão na qual se conduzia um tamanco no alto de uma vara, tambor à frente e acólitos com pedaços de carvão furados e amarrados em vara, imitando sininhos.

III — Le Jeudi-Jeudio. Festa de escolares na mesma data da anterior, para coleta de ovos, maçãs e dinheiro. Todos os moradores são visitados e ao final se reúnem em praça para a queima de um manequim de palha e dança diabólica em torno da fogueira, realizando-se em seguida um banquete.

Os dois primeiros sofreram a influência do pós-guerra e estão extintos, enquanto o último ainda é celebrado.

Este volume, editado em 1967, corresponde aos anos de 1964-1965 e apresenta uma série de artigos, alguns com denso material de interesse folclórico.

- 1 — **Una Inspección Arqueológica por el Alto Rio Minero** — Elicer Silva Celis — O autor realizou em Santo Domingo e Cañaveral um trabalho de reconhecimento de achados arqueológicos que, no setor de guaqueria (jazigo dos antigos índios americanos) vinham há tempo fazendo os camponeses dessas regiões. Descreve o panorama geográfico e humano e narra as dificuldades que precisou vencer entre a gente nativa que se consome na febre pela descoberta dos tesouros indígenas existentes nas tumbas. Deve-se o início dessa procura ao achado ocasional de jóias de ouro, cerâmicas e esmeraldas. A inspeção da zona permitiu observações sobre tipos de sepultura, práticas rituais particulares, presença da civilização chibcha no complexo cultural e objetos líticos de valor para a gliptologia. Foram anotados paralelismos tocantes a outros feitos culturais e o capítulo de comentários gerais encerra a exposição.
- 2 — **Gramática Chibcha del Siglo XVII** — Manuel Lucena Salmoral — A Imperatriz Catarina da Rússia acariciou, no século XVIII o fabuloso projeto de fazer um compêndio de todas as línguas do mundo e, assim, o Rei da Espanha determinou a colaboração dos vice-reis americanos, que lhe deveriam enviar todas as gramáticas e vocabulários dos idiomas falados em seus domínios. Por razões de índole política o objetivo fracassou, ficando os materiais lingüísticos recolhidos na Biblioteca do Palácio Real de Madrid, instituição que, há décadas, acalenta a idéia de publicá-los, aparecendo, em 1928, o primeiro tomo, «Lenguas de América», que foi também o último. O autor conseguiu microfilmá-lo e manuscrito — Gramática Chibcha — 180 fôlios de 217 x 150 mm, que estima possa muito bem ser da autoria do grande lingüista jesuíta Padre José Dadey, e o transcreve pelo sistema «ad pedem litterae» e diplomático, isto é, tal e como e onde figura no texto original.
- 3 — **Contribución al Conocimiento del Cacique-Curaca entre los Siona** — Maria Rosa Mallol de Recasens e José de Recasens T. — Um trabalho da autora, **Cuatro Representaciones de las Imagens Alucinatórias originadas por la toma del Yagé**, cuja resenha figura no vol. 14 desta Revista, pg. 119, foi o início das investigações etnográficas e antropológicas entre os índios Siona, em 1963, que ora prosseguem em torno do Cacique-Curaca. O cacique detém o poder e manda no grupo, o curaca — curandeiro — é o *medicine-man*, porém, uma só pessoa pode exercer ambas as funções. Nesta pesquisa foi usado o mesmo sistema da anterior, que consiste numa relação verbal sobre determinado tema, fielmente transcrita, e em vários desenhos que sobre o mesmo o informante faz, o que possibilita uma análise exaustiva de detalhes, ele-

mentos e disposições cênicas, aclarada em seguida com uma série de perguntas asseguradoras de um controle máximo de interpretações com um mínimo de influência do pesquisador. Descrito o meio ambiente e o processo histórico recente dos Siona (família dos Tucanos ocidentais, na vertente oriental do Putumayo), é reconstruída a história de 3 caciques — pai e dois filhos — que sucessivamente governaram seu povo dos fins do século passado a 1963, por intermédio das narrativas de um Siona, ouvidas de seu pai. É uma realidade histórica, girando em torno do **Yagé** (Banisteriopsis, com várias espécies: *quintensis*, *inebrians*, *rusbyana*, «*siete cabrillas*», de «*pájaros*», etc.), planta alucinígena, que permite superar as limitações do eu normal daquela comunidade, ampliando a dimensão do eu, que penetra no campo do sobrenatural. Inda que tomar **Yagé** não seja exclusivo do curaca, seus poderes derivam precisamente de sua capacidade para tomá-lo. Assim, a força do cacique-curaca deriva, por uma parte, de sua capacidade pessoal para tomar **Yagé**, e, por outra, da dimensão maior do seu eu, resultante de tomá-lo. Sua sabedoria provém da ampliação do seu eu, que lhe permite uma interpretação de suas visões alucinantes e o domínio do mundo sobrenatural.

A enfermidade é considerada não só perigosa à vida do indivíduo, mas desorganizadora do universo social e só o curaca tem a possibilidade de adivinhar as causas ocultas e aplicar seus conhecimentos do poder curativo de ervas e procedimentos rituais. Vários capítulos abordam as narrações, o *status* do cacique no século passado, as visões obtidas pelo **Yagé**, a estrutura formal da dignidade e jurisdição do cacique, personalidade do curaca, ampliação do seu eu, exercício do poder, segurança básica coletiva, análise do método em função de um exemplo e conclusões. Registra-se a modificação das gerações atuais pela influência de missionários e a coesão cada vez mais débil dos Siona. A mulher tem enfoque especial, quer nas funções de cacique, já exercidas, quer predominando em atividades das quais são excluídas quando grávidas ou menstruadas. Aquela que tem «*vista fuerte*» recorre ao curaca, ansiosa para se libertar de tal poder e o próprio curaca deve contra ela se proteger e, por isto, é necessário que se case e seja sua própria mulher quem o defenda dos perigos. Nove desenhos coloridos ilustram e esclarecem tópicos de real importância.

- 4 — **Ceremonial Religioso Funébrico Representativo de un Proceso de Cambio en un Grupo Negro de la Isla de San Andrés** — Nina S. Friedemann — A autora estuda o processo de mudança sócio-cultural no Arquipélago de San Andrés e Providencia ante os esforços de integração de seus habitantes no complexo nacional. São examinados vários elementos religiosos em via de integração em 1964, ilustrados com a descrição do cerimonial funebre no grupo de Sound Bay. Localizadas no Caribe Ocidental, têm essas ilhas população de caracteres negroides, provindo o núcleo principal dos escravos africanos; os de Sound Bay são os menos mestiçados, devido ao isolamento geográfico e cultural. As crenças e práticas relativos à morte evidenciam paralelismos culturais; acre-

ditam em múltiplos espíritos animadores do ser humano, na influência dos espíritos na vida diária de cada pessoa, em práticas neutralizantes de sua ação maléfica, no predomínio do diabo no mundo sobrenatural, na emocionalidade religiosa histórica, no tratamento específico ao corpo do morto e na obrigação de sepultá-lo ao redor de sua residência. É descrito o processo de catequese religiosa cristã, anotadas as crenças anímicas, relações entre vivos e mortos, o controle dos espíritos e o cerimonial fúnebre com sacerdote católico em cemitério comum.

- 5 — **Dibujo Infantil y Personalidad Cultural en la Isla de San Andrés** — Maria Rosa Mallol de Recasens y José de Recasens — Com a finalidade de analisar as correspondências de um tema — a família — e sua estrutura real e encoberta, os autores fizeram ampla investigação que veio a comprovar a existência de diferentes estruturas familiares, sua relação com grupos culturais diferentes e também expressões de contexto familiar em função do componente religioso. As análises dos desenhos foram feitas por grupos de idade. 28 reproduções facilitam a melhor compreensão da expressão infantil e de sua interpretação.
- 6 — **Estatuas Prehistóricas de Piedra del Valle de Chimayoy** — Sérgio Elias Ortiz — Chimayoy está situado a sudoeste da Colômbia, e, nesse Vale, foram encontradas estátuas-ídolos de representação humana, e nenhuma lenda diz respeito a algum antigo povo que as tivesse modelado, restando apenas a vaga referência que foram «infiéis». O autor cita estudos anteriores sobre estilos sucessivos das peças e possíveis origens e apresenta suas próprias sugestões.
- 7 — **Arqueologia Andina Venezolana** — Erika Wagner — A história cultural dos Andes Venezuelanos tem sido exposta como um quadro demasiadamente geral, sem cômputo de variações ecológicas e culturais. O autor oferece hipótese alternativa e estabelece comparações com áreas vizinhas, enfocando manifestações artísticas da Venezuela pré-hispânica andina, em suas diversas fases.
- 8 — **Antigüedad y Relaciones de la Civilización Chibcha** — Eliécer Silva Celis — Os resultados dos exames de grãos de milho carbonizados, realizados pelo Cronigen-C-14, da Holanda, permitiram o estudo de um ponto importante da cultura chibcha, isto é, a sua antigüidade. Esses grãos, recolhidos cientificamente em Sogamoso (Colômbia), foram oferecidos às divindades, em piras abertas no solo, próximas do Templo do Sol. São transcritos relatos de missionários e cronistas sobre o mito de **Bochica**, «caudilho civilizador» e, comparados os resultados dos exames que dataram o material com 1640 anos, podemos situar as práticas rituais no ano 310 da Era Cristã. De acordo com a posição estratigráfica na qual foi registrada a amostra analisada e o contexto de elementos culturais correspondentes (cerâmica, osso, etc.), a idade indicada pelo carbono 14 corresponde a um momento no qual a civilização chibcha estava notavelmente desenvolvida. Considera o autor que o mito **Bochica** está longe de ser fruto da imaginação indígena

pelos testemunhos concretos, inda que apagados pela decorrência de tempo, como a diversidade lingüística dos índios na hora da Conquista. Acredita que um estudo profundo da língua chibcha, em termos estratigráficos, poderá determinar um substrato lingüístico muito antigo, bem como o dos tipos físicos dessas mesmas tribos. A ourivesaria, a liga de ouro nativo com cobre, corroboram êsse ponto de vista, situado, segundo Rivet, em princípios de nossa era. Muitos outros correspondentes, usos, práticas, artes, rituais são arrolados, conectando a cultura chibcha com a da América Central, México, Costa Equatoriana e Mayas.

- 9 — **Tenencia de Tierras un Factor de Marginación Socio-Económica en una Comunidad Rural** — Nina S. de Friedemann — Tem êste trabalho dois pontos fundamentais: ilustrar etnograficamente as condições de vida dos habitantes de «El Común de Indígenas», em Churuguaça e delinear algumas das motivações que sustentam a conservação de determinados níveis de vida neste grupo, que aparecem condicionados aos requisitos exigidos por um tipo *sui-generis* de posse de terras onde estão os habitantes.

Folklore, The Folk-Lore Society, London. Volume 79, Summer 1968, pp. 81-160.

Êste é o órgão da tradicional The Folk-Lore Society, de Londres, a mais antiga sociedade folclórica do mundo, fundada em 1878, e atualmente presidida por Miss K. M. Briggs, sendo a revista publicada sob a responsabilidade de Miss Christina Hole.

O primeiro trabalho é assinado por Miss K. M. Briggs e estuda o processo de transmissão de contos folclóricos na Inglaterra — «The Transmission of Folk-Tales in Britain» — com base na sugestão de Peter Opie que não só coletou abundante material, como classificou tanto sob o critério regional como seus métodos de transmissão. Daí a classificação: Nursery Lore — transmissão de mãe para filhinho; School-Child Lore — menina para menina e menino para menino; Lad's Lore — pai ou mestre para adolescentes; Maid's Lore — mãe para filha; Lover's Lore — e etc. Miss Briggs desenvolve interessante estudo a propósito das características de difusão dos contos na Inglaterra.

Shahzada Hussam-Ul-Mulk e John Staley assinam um estudo sobre desenho tradicional e função das edificações populares de Chitral, principado semi-autônomo localizado na região montanhosa ao norte do Paquistão ocidental. Plantas e desenhos mostram a riqueza da ornamentação interior.

E. B. Lyle focaliza «Thomas of Erceldoune: the Prophet and the Prophetied», figura legendária da Inglaterra medieval, em torno da qual guarda-se uma interessante balada, a «Thomas Rymer». A autora neste artigo

explora alguns aspectos novos dessa figura legendária, através das profecias atribuídas a Thomas, apoiando-se em farto material de pesquisas.

Ainda destacamos, neste número de *Folklore*, o artigo de Violet Alford, a conhecida folcusicista inglesa, sobre — «The Hobby Horse and Other Animal Masks» — brincadeiras de mascarados na época do carnaval, notadamente o veado (stag), o cavalo e o bezerro, conforme a tradição na península ibérica, Espanha, na Inglaterra e em outros países — Bulgária e Escandinávia. E, ainda, o artigo final, assinado por B. C. Spooner — «The Haunted Style», sobre costumes religiosos na antiga Grã-Bretanha.

Revista de Etnografie si Folclor, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucareste, Tomo 13, nº 4, pp. 293/376 e nº 5, pp. 379/452.

Distribuída com regularidade, essa Revista traz sempre abundante material teórico e de pesquisas do folclore romeno. Os artigos são redigidos no idioma nacional, mas há sempre minucioso resumo em francês, o que nos permite acompanhar o trabalho que os folcloristas romenos estão realizando. Tem sido particularmente notável o estudo de melodias populares, matéria em que os romenos atingiram um elevado grau de especialização. No tomo 13, nº 5, destacamos um importante artigo de Ernest Bernea, uma introdução teórica ao estudo dos costumes, dividido em duas partes: a primeira trata do problema da natureza e função dos costumes; a segunda faz uma apresentação de três ciclos importantes: o ciclo comemorativo ou calendário; o ciclo doméstico (familiar) ou os ritos de passagem, e, finalmente, o ciclo do trabalho ou mágico. O costume é definido pelo ator como ato de acostumar coletivo, «uma certa regra de comportamento coletivo e uma organização tradicional dos atos». Assim sendo, o «costume dá uma consistência à vida coletiva e ordena esta vida em suas manifestações». A aproximação ou encontro das formas tradicionais tem muitas vezes um caráter formal e estático, o costume é uma decorrência de um ato do fundo social humano. Os três ciclos, diferentes na essência e organização, têm cada um caracteres dissemelhantes. O ciclo calendário, compõe-se especialmente de costumes comemorativos, onde o tempo não é um problema, como pode acontecer com os outros grupos, especialmente o dos costumes mágicos, mas há um problema de fundo, de substância, festejando um personagem ou um acontecimento importante do passado. O ciclo doméstico compreende todos os costumes, a partir do nascimento até a morte do indivíduo, marcando as passagens qualitativas da condição humana com variados arranjos das relações sociais (indivíduo-coletividade). O terceiro ciclo, ligado ao trabalho, caracteriza-se pela função de promover certos valores em todos os setores do trabalho e de entretenimento da vida material; quanto à natureza, a maior parte são costumes mágicos, florestais ou agrários, artesanais ou mesmo medicinais. O estudo se baseou em observações coletadas numa aldeia romena tradicional e ainda da atualidade.

A variedade de estudos, e a riqueza de materiais, emprestam à esta Revista um elevado valor entre as publicações especializadas em folclore em todo o mundo.

Southern Folklore Quarterly, The University of Florida in Cooperation with the South Atlantic Modern Language Association, Florida, Vol. XXXII, Nº 1, March 1968. 71 pp.

Esta importante revista trimestral norte-americana, publicada pela Universidade de Florida, em cooperação com a South Atlantic Modern Language Association, tem se dedicado em especial à divulgação de trabalhos ligados à literatura oral, campo a que tradicionalmente os folcloristas de língua inglesa limitam o Folclore.

Neste número, comparece Haldeen Braddy, estudando um texto do poeta inglês Geoffrey Chaucer (c. 1340-1400), filho de um negociante de vinhos, que teve uma vida aventureira e lendária e cuja obra ficou impregnada de francesismos. A glória de Chaucer provém sobretudo dos seus «Contos de Canterbury», imitados do «Decameron» de Boccaccio, contudo muito originais, nêles se revelando um artista consumado. Produto da Idade Média, familiarizado com a cultura europeia continental, italiana e francesa, diz-se que seu estilo contém «idéas importées de France». Braddy estuda particularmente o «idioma bilingue» do genial poeta inglês.

«Folk History From North Florida» é o estudo de J. Russel Reaver sobre alguns informantes e algumas estórias narradas por êles, estabelecendo após estudos comparativos.

George G. Carey, no artigo «Folklore from the printed sources of Essex County, Massachusetts», faz um estudo de natureza histórica, levantando antigas fontes bibliográficas impressas (livros e periódicos) na Nova Inglaterra (Essex County, Mass.).

Segue-se o trabalho de Roger D. Abrahams, «A Rhetoric of Everyday Life: Traditional Conversational Genres», abordando também alguns aspectos da literatura oral norte-americana, provérbios e superstições, assinalados sob a rubrica «conversational genres» e cujo processo de transmissão gera uma certa técnica, discernindo duas operações variáveis (two variables operating), de que resulta a criação de quatro possíveis classes de gêneros de conversação (conversational genres), cujo quadro apresenta.

Destacamos ainda, neste número, duas pequenas comunicações: «Some Hoosier Humor from the Maple Grove Neighborhood, Indiana», por Donald M. Hines, e «Parodies in the Folklore of a Third-Grader», por John R. Krueger.

Fundada por Ralph Steele Boggs, grande folclorista norte-americano e talvez o maior e mais entusiasta defensor da colaboração entre os cientistas deste hemisfério, esta Revista, que hoje obedece à direção de Stanley L. Robe, a assistência de Shirley L. Arora e Johannes Wilbert e a supervisão de Wayland D. Hand, integrando todos uma equipe formada por Boggs, continua sua missão de estreitar os laços de colaboração entre os folcloristas das Américas. Devotado ao estudo do folclore latino-americano e hispânico, **Folklore Americas** é agora publicado pelo Center for the Study of Comparative Folklore and Mythology e o Latin-American Studies Center, ambos da Universidade da Califórnia, promoveram a reunião de folcloristas americanos, com o objetivo de estreitar os vínculos entre as pessoas e instituições que, neste Hemisfério, cuidam do Folclore, e estabelecer, desta forma, entre os mesmos, uma troca de idéias sobre suas atividades científicas. O Congresso funcionou de 14 a 24 de junho, sob a direção do Professor Stanley L. Robe, assessorado pelos Professores Wayland D. Hand e Johannes Wilbert. Participaram cinco folcloristas dos Estados Unidos da América do Norte e cinco de vários países da América Latina: Ralph S. Boggs, Arthur L. Campa, Frances Gillmor, Américo Paredes, foram os folcloristas norte-americanos convidados; Augusto Raúl Cortazar, (Argentina), Yolando Piño Saavedra (Chile), Luis Felipe Ramon y Rivera (Venezuela), Renato Almeida e Paulo de Carvalho Neto (Brasil), os latino-americanos.

Este número de **Folklore Americas** contém alguns trabalhos apresentados naquela Conferência: «Folklore and Education», por Renato Almeida, pp. 1/8; «Folklore poético y poesía gauchesca», por Augusto Raul Cortazar, pp. 9/28; e «Divergencias en el concepto del folklore y el contexto cultural», por Américo Paredes, pp. 29/38.

Brasil Açucareiro, Instituto do Açúcar e do Alcool. Rio de Janeiro, Ano XXXVI, Vol. LXXI, N° 2, Agosto 1968.

O órgão do Instituto do Açúcar e do Alcool, dirigido pelo jornalista Claribalte Passos, assessorado por Sylvio Pélico Filho, lança, pela segunda vez, uma edição especial inteiramente dedicada ao Folclore brasileiro. Associa-se, desta forma, à celebração do Dia Nacional do Folclore, 22 de agosto.

Embora não sendo uma publicação dedicada aos estudos do folclore, **Brasil Açucareiro** merece registro especial em nossa Revista pela cobertura que vem emprestando, sistematicamente, a assuntos de folclore, ligadas à produção e cultura da cana-de-açúcar em nosso país. Isso justifica que, mais

uma vez, registremos o acontecimento. É alentador verificar que órgãos técnicos, dirigidos a um público naturalmente desvinculado dos problemas culturais, se voltam, como tem feito **Brasil Açucareiro**, para as manifestações populares, realçando aquilo que, de modo indissolúvel, se ligou às atividades puramente industriais dos empresários brasileiros: o elemento humano, que lhe fornece o braço de trabalho, nas usinas ou nas lavouras, é o mesmo homem brasileiro, integrado no vasto contexto social de onde brota a riqueza e o progresso da cultura canavieira. Essa força-de-trabalho não se distribui equitativamente nos campos e nas cidades. Predomina, certamente, nas lides rurais.

A lavoura consome, e sempre consumiu, a maior parcela das atividades produtivas, quer nos extensos canaviais, quer nas usinas localizadas em suas proximidades. Aí, portanto, o homem que trabalha, no plantio, na colheita e nas atividades de transformação do produto, criou um contexto próprio e tão complexo que vastos estudos sociológicos, antropológicos, históricos, folclóricos inclusive, tem inspirado, além de se projetar significativamente na literatura brasileira de ficção (José Lins do Rego, José Américo, entre outros) e na poesia.

Presente em todos os momentos da cultura nacional, o folclore também nutriu os engenhos de lendas, tradições, cantos de trabalho, danças, cantorias etc.

Esse vasto panorama da cultura popular, ligado à vida dos engenhos e usinas ou à vida dos canaviais, é o que **Brasil Açucareiro** tem procurado ressaltar. E, por isso, merecidamente, a edição de agosto, que teve larga repercussão na imprensa cotidiana e periódica, é um número antológico, disputado pelos folcloristas e pelos estudiosos da nossa cultura popular.

34 colaboradores apresentam seus trabalhos, não sendo possível, nesta ligeira resenha, destacar cada um de per si. Bonita capa de Lo Bianco, sobre motivo do Bumba-meu-boi, valoriza também a apresentação da Revista.

Revista Venezolana de Folklore, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, Instituto de Folklore. Segunda época, Ano I, N° 1, Caracas, mayo 1968. 121 pp.

Nova apresentação, novo formato, reaparece a **Revista Venezolana de Folklore**, editada pelo Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes e sob os auspícios do Instituto de Folklore.

Esta é uma das boas revistas do continente, dirigida por um especialista consagrado em todo o Hemisfério, Luis Felipe Ramon y Rivera, e que surgiu em 1947, lançando apenas dois números. Embora com duração tão efêmera,

os dois únicos volumes lançados mostraram as imensas possibilidades dos estudos de folclore na Venezuela e a ruptura, devido a infortunados acontecimentos políticos, abriu uma lacuna nos estudos teóricos, assim como nos propósitos de pesquisa que animavam aqueles pioneiros, entre eles Juan Liscano, o responsável e principal animador dos estudos de folclore na Venezuela, forçada a deixar a direção do Serviço de Investigaciones Folklóricas e da própria revista.

Mas os estudiosos de folclore, na Venezuela, tiveram outra oportunidade de publicar seus trabalhos, em 1952, com o aparecimento da revista «Archivos Venezolanos de Folklore», editada pela Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Central, e, no ano seguinte, com a publicação do «Boletín» do Instituto de Folklore, então dependente do Ministério da Educação. Esse boletim, modesto em sua apresentação, cumpriu na Venezuela e no exterior importante trabalho de informação e divulgação das características do folclore nacional, valorizado pela seriedade dos estudos e investigações que pouco a pouco se iam realizando. Mas a periodicidade sofreu alguns contratempos e a última entrega, números 6, 7 e 8 do volume IV — data de dezembro de 1965.

A «Revista Venezolana de Folklore», agora lançada em sua segunda fase, ressurge com o propósito de dar continuidade e regularidade ao órgão principal dos folcloristas venezuelanos. Na sua representação manifesta o desejo de promover em torno de suas tarefas o entusiasmo que marcou a primeira fase, e cumprir o programa de divulgação de todos os trabalhos de análise e conhecimento do folclore venezuelano em seus diversos aspectos.

Dentro do quadro dos atuais estudos de folclore na Venezuela, a Revista se divide inteligentemente em várias seções: a primeira, dedicada às tradições e costumes; a segunda, divulga informações atraentes, despojadas de rigor científico, mas de conteúdo verdadeiro, visando sobretudo os iniciantes nos estudos de folclore; a terceira, seção científica, apresenta estudos analíticos mais profundos. Por fim, seção de notas informativas e resenhas bibliográficas.

A revista reaparece, assim, com abundante colaboração, e a parte científica, divulga trabalhos de Miguel Acosta Saignes — «Como se hace una Alcancia», pp. 51/64; Juan Liscano — «Apuntes de Folklore Comparado», pp. 65/69; Luis Felipe Ramón y Rivera — «El Culto Religioso en el Folklore Musical de Venezuela», pp. 70/38; Pilar Almoína de Carrera — «Sobre la Conservación de Denominaciones Tradicionales de la Décima en Curiepe», pp. 79/82; e, ainda, da mesma autora — «El Cuento Folklórico y su Recolección. Distancia de una Versión Dictada a una Grabada», pp. 83/85; Abilio Reyes — «Secuencia fotográfica de la Confección de una Cesta en el Estado Sucre», pp. 87/91.

Como na primeira fase, a «Revista Venezolana de Folklore» não limita suas páginas ao trabalho de aspecto nacional, aceitando a colaboração de folcloristas de outros países.

Folclore Literar, Universitatea Timisoara, Facultatea de Filologie, Timisoara [România] 1967. 488 pp.

Uma nova publicação, **Folclore Literar**, dedicada à divulgação do folclore romeno foi distribuída em 1967, editada pela Faculdade de Filologia da Universidade de Timisoara. Não há indicação de periodicidade, parecendo tratar-se de publicação anual, especializada em literatura oral, ou folclore literário, como o título sugere, sendo redigida por Eugen Todoran e Gabriel Manolescu.

Entre os colaboradores deste número, o primeiro é o conhecido e consagrado folclorista romeno Mihai Pop, assinando um trabalho teórico, cujo título, em inglês, «New methods in the investigation of the fairy-tales structure», mostra o caráter teórico do estudo e o gênero, «conto de fadas» (fairy-tales). Seguem-se mais 7 trabalhos, assinados por vários folcloristas, e todos eles dedicados à análise de diferentes temas da literatura oral romena, com resumos ora em inglês, ora em alemão, francês, russo. Tal critério é bastante desfavorável aos leitores que dominam no máximo um idioma, e impossibilita uma visão global dos trabalhos, muitos deles poderiam ter interesse extravariado, caso fosse adotada uma certa uniformidade na tradução dos resumos. Alguns trabalhos poderiam ser assim melhor conhecidos, ou, pelo menos, dariam uma idéia de cada assunto, alguns deles bem interessantes, como o artigo de Pavel Ruxândoiu (provérbios como gênero folclórico), de G. I. Toháneanu (alguns problemas de estilo e de arte literária). No final do volume há uma extensa bibliografia etnográfica e folclórica romena, recensando todas as publicações aparecidas em 1963.

Folclore, órgão da Comissão Espírito-Santense de Folclore, Vitória, Ano XIX, nº 84, janeiro/junho 1968.

A Comissão Espírito-Santense de Folclore lança o último número de seu órgão oficial, atualizando-o, em 1968. O formato diminuiu (desde o nº 82), mas o entusiasmo é o mesmo. A primeira página contém um documento do cancionero capixaba — e este, «A canção virou...», é do mais saboroso do cancionero folclórico infantil — antes de qualquer palavra.

Alcança o órgão dessa Comissão o seu nº 84 e, depois de publicar, na segunda página, a Mensagem que Renato Almeida dirigiu a Guilherme Santos Neves e aos companheiros da Comissão Espírito-Santense de Folclore, a própria Comissão faz um balanço dos vinte anos de atividades, no qual enumera o quanto realizou. E para que se saiba que não foi pouco, aqui transcrevemos alguns algarismos: 35 Excursões para localização e registro de fatos folcló-

ricos; 20 Conferências e palestras; 9 Festivais; 9 Filmagens (inclusive em côres) de festas e dramatizações folclóricas; 9 Concursos; 5 Exposições; 4 Pesquisas de Campo; 4 Cursos de Folclore; 3 Semanas de Folclore; 2 Inquéritos no interior do Estado; 2 «Mutirões» — Encontros para debates sobre folclore; 82 números da revista «Folclore»; 3 edições do «Caderno de Etnografia e Folclore»... e mais, livros, plaquetes e folhetos vários, mais de duzentas gravações, em fio e em fita magnética e incalculável número de fotografias. Lembra, ainda, que o Espírito Santo foi um dos pioneiros no Brasil, quando fez incluir o Folclore como uma das disciplinas do Curso de História e Geografia da sua Faculdade de Filosofia, cuja Congregação aprovou a iniciativa em sessão de 29 de março de 1957. O esforço, as dificuldades, vitórias e vicissitudes da Comissão Espírito-Santense de Folclore mostram como ainda é árduo e difícil estudar e defender, no Brasil, o patrimônio cultural do nosso povo. E pode essa Comissão gabar-se de ter somado um grande número de vitórias, tendo à frente Guilherme Santos Neves, combativo e incansável.

Divulga ainda este número de «Folclore» trabalhos de Christiano Ferreira Fraga, Renato Pacheco, Guilherme Santos Neves e Ana Maria Funke, abordando diferentes assuntos do folclore capixaba.

BIBLIOGRAFIA CRÍTICA DO FOLCLORE BRASILEIRO — BUMBA-MEU-BOI —

Por Vicente Salles e Sênia Sampaio

M

- MACHADO FILHO, Aires da Mata — O negro e o garimpo em Minas Gerais. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora [1943] 138 pp.— 2. ed. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira [1964] 131 pp.

165

Também em Diamantina/MG, na região do garimpo, o bumba-meu-boi já teve grande voga, mas não pôde o A. obter a descrição do auto, tal como se fazia em Quartel e em São João. Limita-se, portanto, a apresentar sugestões que «são pontos de partida para investigações posteriores» (Capítulo VII, «O totemismo do boi», pp. 56/60, 1 ed. e pp. 53/56, 2. ed.).

- MAGALHÃES, Celso da Cunha — A poesia popular brasileira [Prefácio e notas de Domingos Vieira Filho] Maranhão, Departamento de cultura do estado, 1966. 95 pp.

166

Publicado de forma fragmentária, em 1873, no «O Trabalho» [Recife] e «O Domingo» [São Luis], o governo do estado do Maranhão, através do Departamento de Cultura, dirigido por Domingos Vieira Filho, fez um livro desse estudo de CM sobre a poesia popular brasileira. Esse é um trabalho pleno, com todos os defeltoz da época, e assim deve ser compreendido. Não obstante, muitos se utilizaram das coletas de CM. Referências ao boi, na Bahia, pp. 73 (e nota 45 de DVF., pp. 93) e no Maranhão pp. 75.

- MALCHER, Pirajá — São João do Passado. O Estado do Pará, Belém, 2 jul. 1951, 1. cad.: 5.

167

Crônica rememorativa sobre São João, citando algumas quadras do boi-bumbá paraense.

- MARIZ, Romeu — Crônicas sertanejas. Lendas, tradições e costumes dos sertões do meio-norte. Belém, Imprensa Oficial do Estado do Pará 1908. 125 pp.

168

Sob o pseudônimo de Chico Peba, RM reuniu diversos artigos publicados na Imprensa paraense («A Província do Pará»), abordando diferentes temas

- folclóricos. As pp. 57/59 descreve o bumba de sua terra natal, a cidade de Souza, na Paraíba.
- MARTINS, Araguaya Feitosa — O boi no folclore. **Correio paulistano**, S. Paulo, 13 agô. 1961, 2. cad.: 1.6. 169
- MASON, Jaime e Altair — Festejos de natal e reis no município de Orleans. **Boletim trimestral da Comissão Catarinense de Folclore**, Florianópolis, 6, dez. 1950 170
- Inclui referências ao boi-de-mamão nesse município catarinense, informando as «Catarinas», homens vestidos de mulher.
- MASSARANI, Renzo — Bumba-meu-boi. **Jornal do Brasil**, Rio, 10 de fev. 1967, 2. cad.: 2. 171
- Recorda a crônica do padre Lopes Gama, bumba pernambucano, e se refere à descrição do auto encontrada na leitura de «Tradições Populares da pecuária nordestina», de Luis da Câmara Cascudo [nº 92].
- MASSON, Nonnato — A morte do bumba-meu-boi. **O Globo**, S. Luís, 21 jun. 1955, 1. cad.: [?]. 172
- Reportagem feita a propósito da «proibição» aos cordões de bumba-meu-boi de percorrer as ruas de São Luís anunciada pelos jornais.
- MATTOS, Carmen de Mello — O bumba-meu-boi em Passo Fundo. **Correio do povo**, P. Alegre, 30 dez. 1967, 1. cad.: [?]. 173
- Designada pela Divisão de Educação Artística de SEC para ministrar um curso de Introdução ao Folclore em Passo Fundo, em dezembro de 1967, CMM encontrou ali informantes que lhe relataram a representação do bumba-meu-boi no município, vigente no período de 1912 a 1922, pelo menos. O folgado, era apresentado por pretos e ex-escravos durante as festividades de N. S. do Rosário. Baseada nesses informantes, a A. faz uma sucinta descrição do auto, menciona o instrumental típico (rabeça, viola, «tiango» [triângulo] e tambor) e os personagens.
- MEYER SERRA, Otto — Música y músicos de latinoamérica por... México, D. F., Editorial Atlante, S.A., 1947, 2 vols. A-J e K-Z. 1134 pp. 174
- No primeiro volume, pp. 147/149, há um verbete sobre o bumba-meu-boi, classificado como «dança de animais brasileira». O verbete é baseado em descrição de Renato Almeida, extraída de sua «História da música brasileira», 2. ed.
- MEDEIROS, José — Folguedos em Alagoas: Reisado e guerreiro. As semelhanças entre os dois folguedos populares de Alagoas — Nos seus entremêos, personagens tomadas por «empréstimo» do bumba-meu-boi — Chapéu de palha, coberto de pano, saiotos e calção — Espelho, espelho e mais espelho — Fitas e capas de cores. Reportagem de... **O cruzeiro**, Rio de Janeiro, 28 fev. 1953:42/43. 175
- Reportagem ilustrada com 6 fotos coloridas.
- MELO, Clóvis — O bumba-meu-boi, um auto contra a escravidão. **Fôlha da manhã**, Recife, 26 abr. 1953, 1. cad.: 12,9 176
- Versão pernambucana, recordando variantes locais brasileiras e a documentação histórica de Pernambuco. Mostra o caráter revolucionário do auto: «contra a escravidão». Discorre sobre o enredo e reproduz alguns versos.
- MELO, Guilherme de — A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República. 2. ed. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1947. 362 pp. 177
- Dá-nos a versão baiana do bumba, apresentada em sua própria casa, em Janeiro de 1906, quando GM se achava veraneando em São Tomé do Príncipe. O *ranchô* de boi, como era denominado na Bahia, integrado no *reisado*, é descrito rapidamente às pp. 50/65. GM registra duas melodias.
- MELO, Orlando Ferreira de — A Bernúncia. **Correio paulistano**, S. Paulo 5 nov. 1950, «Correio Folclórico» n. 40 178
- Transcrito do «Boletim trimestral da Comissão catarinense de folclore».
- MELO, Osvaldo Ferreira de — Boi de mamão. **A ilha**, Florianópolis, 1(5):3, fev. 1966. 179
- Trecho extraído de «O boi-de-mamão no folclore catarinense» [nº 180] descreve parte do desenrolar do auto catarinense.
- MELO, Osvaldo Ferreira de — Canto para a dança da bernúncia. **A ga-Florianópolis**, Departamento estadual de estatística, Série C, nº1 1949. 180
- Descrição do folgado na área catarinense, informando sobre a origem do nome, suas características e sobre a qual «nada há... de positivo», as figuras, a representação etc. O trabalho é documentado com desenhos, fotografias e exemplos musicais.
- MELO, Osvaldo Ferreira de — Canto para a dança da bernúncia. **A gazeta**, S. Paulo, 28 out. 1961, 1. cad.:14, «Folclore». 181
- Documento musical e respectivo texto poético da cena da bernúncia, do boi-de-mamão catarinense, recolhida por OFM na localidade de Coqueiros, SC. Diz-se, em nota, que a melodia é executada em solo e depois repetida pelo côro, quando chega a *bernuincia*, pronunciada *bernuença*, o bicho que come gente, do Boi-de-mamão, variante do Bumba-meu-boi do Estado de Santa Catarina».
- MELO, Osvaldo Ferreira de — Notas e pesquisas sobre o boi-de-mamão. **Boletim trimestral da Comissão Catarinense de Folclore**, Florianópolis, 4(15/16):79-92, jun./set. 1963. 182
- Comunicação ao II Congresso Nacional de Folclore (Curitiba, 1953), descreve o boi-de-mamão e traz sua contribuição ao problema linguístico do aparecimento da bernúncia. Inclui 12 exemplos musicais e desenhos de Orlando Ferreira de Melo. Do mesmo trabalho, foi tirada uma edição em «Multith», pelo Departamento Estadual de Estatística, 1949, e outra edição da Comissão Catarinense de Folclore, 1953.

MELLO MORAES FILHO, Alexandre José de — Festas populares do Brasil; tradicionalismo. Rio de Janeiro, Garnier ed., 1888. 5 f.p. 174 pp. 183

MELLO MORAES FILHO, Alexandre José de — Festas e tradições populares do Brasil por Mello Moraes Filho. Nova edição revista e aumentada. Prefácio de Sylvio Romero. Desenhos de Flumen Junior. Rio de Janeiro/Paris, H. Garnier, Livreiro-editor, s.d. [1901] 541 pp. — 3. ed. Revisão e notas de L. da Câmara Cascudo. Rio de Janeiro, F. Brigulet & Cia., Editôres, 1946. 551 pp. — [4. ed.] Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1967. 562 pp. 184

O primeiro título foi incorporado ao segundo. Este é um novo livro, consideravelmente aumentado e ilustrado com desenhos do próprio autor, oculto sob o pseudônimo Flumen Junior. A 3ª edição, anotada por Luis da Câmara Cascudo, conserva o prefácio de Sylvio Romero e as ilustrações. A última edição [Ed. de Ouro] é uma reprodução da 3ª Mello Moraes Filho considerava o bumba ou «divertimento da gente de pé rapado», indispensável à festa de Reis: «Tirai da véspera de Reis o Bumba-meu-boi, e ficai certos de que roubareis à noite de festa o que ela tem de mais popular em todo o norte do Brasil, e de mais nosso, como assimilação de produto elaborado» (1888: 20/35; 1901:80/88; 1947:86/95; 1967:110/119). A descrição localiza o auto no Estado da Bahia e tem sua importância aumentada com a apresentação de parte do enredo.

MELLO MORAES FILHO, Alexandre José de — História e costumes. Rio de Janeiro/Paris, H. Garnier, Livreiro-Editor, s.d. [Intr. 1904] 233 pp. 185

No capítulo intitulado «Ano Bom», pp. 177-188, trata do bumba, segundo versões do interior da Bahia, do Releado do Zé do Valle.

MELLO MORAES FILHO, Alexandre José de — Quadros e crônicas, com um estudo por Sylvio Romero. Rio de Janeiro, H. Garnier, s. d., xxi, 411 pp. 186

Descreve o bumba-meu-boi da Bahia do séc. XIX ao lado de outros folguedos ligados às festas de Reis (e ciclo natalino), pp. 84/93, e de Alagoas, pp. 93/96.

MENEZES, Bruno de — Boi bumbá (auto popular). Belém [H. Barra] 1958. 79 pp. 187

Pesquisa sobre o auto, em sua apresentação peculiar à cidade de Belém do Pará, onde o material foi coletado. Reúne música, enredo, desenvolvimento e anexos contendo biografias de informantes e a condensação da peça de teatro de bumbá «Maldade de uma mulher», representada em 1956 pelo grupo «Novo Querido». O livro contém 31 melodias e desenhos feitos por Raymundo Martins Viana. O original desse trabalho foi apresentado ao I Congresso Brasileiro de Folclore, realizado no Rio de Janeiro em 1951.

MENEZES, Bruno de — Os concursos joaninos e a Comissão de Folclore. A província do Pará, Belém, 30 jun. 1952, 1. cad.: 3. 188

Comenta o processo de deformação dos grupos ou «brinquedos» de bumbás e pássaros, através da evolução, sob o impulso de influências exteriores,

particularmente dos sócios capitalizadores ou dono dos grupos, os diretores que, com algumas exceções, deixaram de ser pessoas animadas de bom gosto e de amor próprio, para fazerem ensaiar e exibir peças cuja trama nada representa de folclore, nem de tradicional, e ainda a posição da Comissão Paraense de Folclore, frente aos concursos joaninos, que analisa o que há de fundo cultural folclórico, histórico, tradicional e, para isso, a comissão deve ser consultada.

MENEZES, Bruno de — Folclore junino. A província do Pará, Belém 23 jun. 1963, 2. cad.: 8. 189

Ligeiras notas sobre folguedos juninos: boi-bumbá e pássaros.

MENEZES, Bruno de, transcrição — «Repartimento» do «boi». A gazeta, S. Paulo, 17 set. 1960, 1. cad.: 10, «Folclore». 190

Transcreve a cena do «repartimento» do boi extraída do estudo Boi-Bumbá de BM, juntamente com um exemplo musical [nº 187].

MENEZES, Martinho de Souza, entr. — Boi (bumbá) teimoso. Progresso chegou fazendo desaparecer a tradição dos «bumbás» e grupos juninos. A Província do Pará, Belém, 4 jun. 1967, 1. cad.: 3. 191

Entrevista concedida à reportagem pelo popular Zito Menezes, escritor de peças para esse gênero de teatro popular. Aborda alguns problemas relativos à decadência e ao desestímulo por que hoje atravessa esse teatro e recorda os «dias áureos» dos folguedos. Importante como depoimento de um dos responsáveis diretos da sobrevivência do bumbá paraense.

O MISTERIOSO caso do boi ressuscitado. O povo, Fortaleza, 31 mai. 1967, 1. cad.: [?]. 192

Artigo anônimo, distribuído pelas Asapress, destaca o bumba-meu-boi do Maranhão.

MONTELLÓ, Josué — Inéditos de Gonçalves Dias. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 9 set. 1965, 1. cad.: 6. 193

Crônica, citando de passagem o bumba-meu-boi.

MONTEIRO, Mário Ypiranga — Roteiro do Folclore Amazônico. Tomo I. Manaus, Editora Sérgio Cardoso, 1964. 228 pp. (Etnografia amazônica, I). 194

Obra planejada em 23 volumes, o primeiro compreendendo três tomos. O A. promete estudar os «autos populares» no terceiro volume, ainda inédito. Contudo, neste primeiro tomo dá-nos algumas amostras dos autos populares amazonenses, particularmente do boi-bumbá, às pp. 65/71. No mesmo tomo, às pp. 99/101, dá notícia de outro folguedo denominado «boi calabar» que era um auto idêntico ao comum dos bumbás apresentando as figuras típicas: amos, vaqueiros, etc..

MORAES, Mário de — O bumba-meu-boi. Fotos de José Carlos Vieira. O cruzeiro, Rio de Janeiro, 36(37): 56-59, 20 jun. 1954. 195

- Reportagem ilustrada com 8 fotos coloridas. Focaliza o grupo de Casemiro Anastácio Avelar (maranhense, de Guimarães, e não pernambucano). Há vários equívocos no texto.
- MOURA, Demócrito — Pesquisas folclóricas no nordeste. De Mário de Andrade e Michel Simon e Circe Amado — O «Bumba-meu-boi» em «Macunaima» — O «Bumba» vai mexer com a Sorbonne — «Maracatu»: evocação congoleza — E os «Guerreiros». **Auto paulista**, S. Paulo, junho 1957. 196
- Entrevista com Michel Simon e Circe Amado.
- MOURA, Levi Hall de — São João em 1920. **Fôlha do norte**, Belém, 3 jul. 1951, 1. cad.: [?]. 197
- Ligeira mostra do bumbá de Belém, numa época pretérita [1920], transcrevendo poesias do auto paraense.
- «MULHER só quebra côco pra homem do interior». **O Globo**, Rio de Janeiro, 23 ago. 1957, 198
- Apresentação, na Guanabara, no Dia do Folclore, dos conjuntos: Bumba-meu-boi, do Maranhão, Xaxado, pelo Trio Nordestino, Frêvo, pelo Clube dos Lenhadores, no Colégio Franco Brasileiro.
- N**
- NA BUSCA do folclore esquecido... **O jornal**, Rio de Janeiro, 11 abr. 1965, 3. cad.: 1. 199
- Declarações de Clorys Daly a propósito da montagem no Arena Clube de Arte, da Guanabara, da peça «Auto do Guerreiro», de Cláudio Ferreira, inspirada em motivos folclóricos do bumba-meu-boi.
- NEVES, Guilherme Santos — O «Reis-de-boi» Capixaba. **A gazeta**, Vitória, 6 jan. 1957, 2. cad.: 1. **Jornal do folclore**, S. Paulo 1(5/6): 6, mai./jun. 1960. 200
- Breve descrição do «reis-de-boi», versão capixaba do bumba, apresentando texto da «venda» das várias partes do boi, ou seja a «repartição» gratuita como na Amazônia ou testamenteira, como no nordeste e leste (Bahia), seguindo-se a parte da «corrança», em quadras que referem cada um dos «compradores» e a parte que lhes coube. O material foi pesquisado em 1951, no município de Conceição da Barra, litoral norte do Espírito Santo. Embora tendo o mesmo título, as duas publicações («A Gazeta» e «Jornal do Folclore») constituem dois artigos sobre o mesmo assunto, apresentando em cada qual materiais diferentes.
- NEVES, Guilherme Santos — Temas de folclore. São Sebastião num «Reis-de-bois». **Vida capixaba**, Vitória, 28(608):17, jan. 1951. 201
- Reis-de-boi, versão capixaba do bumba.
- NEVES, Guilherme Santos — Um «Reis-de-boi» em Conceição da Barra. **Folclore**, Vitória, 2(10):8,6. jan./fev. 1951. 202
- Relata a apresentação do Reis-de-boi, versão capixaba do bumba, em Conceição da Barra, município do litoral espiritosantense, presenciada a 11 de janeiro de 1951.
- NO NORTE brasileiro, muitos são os autos representados — nenhum com a beleza do bumba-meu-boi. **Revista isso**, Rio de Janeiro, 27(3): 5-7, 1964 203
- Reportagem ilustrada.
- NUNES PEREIRA, Manuel — Uma interpretação do «bumba-meu-bois». **Fôlha do norte**, Belém, 27 jun. 1948, supl. lit.: 1,2. 204
- Versão amazônica, boi-bumbá, extensiva ao Maranhão. Dados históricos e etnográficos.
- O**
- OLINTO, Antônio — Bumba-meu-boi brasileiro no Daomé (Missão na África, 15). **O globo**, Rio de Janeiro, 18 jun. 1964, 2. cad.: 5. 205
- De uma série de reportagens sobre os «brasileiros» do Daomé, África, focaliza nesta o bumba que negros do Brasil levaram para o território daoméano.
- ORLANDO, Arthur — Brasil: a terra e o homem. Recife, Empreza O Tempo, 1913. 206 pp. 206
- Faz considerações em torno do Bumba pernambucano, comparando-o ao «boeuf gras» do carnaval francês.
- OTT, Carlos B. — Formação e evolução étnica da cidade do Salvador (O folclore bahiano). Salvador, Tipografia Manú Editora Ltda., 1955. 2 vols. 238, 237 pp. 207
- Obra dividida em 2 tomos. No primeiro, às pp. 199/202, menciona o bumba-meu-boi, como pertencente «ao ciclo dos bailados da festa dos Reis».
- P**
- PACHECO, Renato José Costa — Sobre o boi Jaraguá. **Folclore**, Vitória, 1(2): 7, set./out. 1949. 208
- Depreende-se que o Boi Jaraguá do Espírito Santo não constitui um auto, mas figura isolada, que em Alfredo Chaves aparece quando sai o Zé Pereira, pouco antes do Carnaval.
- PALHANO, Lauro — O gororoba. **Scenas da vida proletaria do Brasil**. Ilustrações de Correia Dias. Rio de Janeiro, Edição de Terra de Sol. 1931. 379 pp. 209

- Obra de ficção. As pp. 80/91 há um capítulo sobre o bol-bumbá, de Belém, apresentando figuras de existência real, como o brincante Pé-de-bola, famoso capoeira, e versos fielmente transcritos.
- PEREIRA, Kleide Ferreira do Amaral — O bol-de-mamão do litoral de Santa Catarina. *Revista brasileira de folclore*, Rio de Janeiro, 4(8/10): 127-144, jan./dez. 1964. 210
- A A. coletou material informado por seus alunos originários do município de Palhoça, litoral de Santa Catarina, obtendo depois dados complementares, que lhe permitiram reconstituir as partes do auto, seus versos, sua música e seus personagens. A documentação musical consta de 9 textos.
- PEREIRA DA COSTA, Francisco Augusto — Folk-lore pernambucano. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, 70(2):3-641, 1907 [1908]. 211
- Obra fundamental para o estudo do folclore pernambucano, dá algumas informações sobre o bumba-meu-boi às pp. 239/270. PC foi o primeiro a apresentar o enredo do auto pernambucano.
- PIAZZA, Walter Fernando — Aspectos folclóricos catarinenses. Florianópolis, Coleção «Folclore» da Comissão Catarinense de Folclore, 1953. 138 pp. 212
- Trata do bol-de-mamão, versão catarinense, com base em material coletado no município de Nova-Trento. Descreve o auto e apresenta poesias do seu enredo (pp. 69/79).
- PIMENTEL, Altimar de Alencar — O Bumba-meu-boi e o côco. *Correio da Paraíba*, João Pessoa, 24 nov. 1963. 1. cad.:6. 213
- sobre a ocorrência de versos do côco no bumba-meu-boi paraibano.
- PIMENTEL, Murilo — O bumba-meu-boi pernambucano. Fotos de Humberto Moraes Franceschi. *Manchete*, Rio de Janeiro, 13 jun. 1953:26-29. 214
- Reportagem ilustrada com 9 fotografias, uma colorida, focaliza o bol dirido pelo velho Antônio Pereira.
- PINHEIRO, Irineu — O Cariri, seu descobrimento, povoamento, costumes. Fortaleza, s. ed., 1950. 288 pp. 215
- As pp. 205/208. capítulo intitulado «Sobrevivências totemicas no Cariri», traz alguns dados sobre o bumba daquela região cearense.
- PINHEIRO, Raymundo — Quadros e costumes do norte: I, São João. *Cultura política*, Rio de Janeiro, 1(5):240-241, jul. 1941. IX Festas populares. *Cultura política*, Rio de Janeiro, 2(16):317-320, jun. 1942. 216
- Duas crônicas do escritor paraense sobre assuntos do folclore amazônico, particularmente do bol-bumbá.
- PINTO, Pedro Guimarães — Bumba-meu-boi no Buriti-Bravo (no alto sertão maranhense). *Revista MEC*, Rio de Janeiro, 8(38): 19/22, mar./abr. 1967. 217
- PINTO, Pedro Guimarães — A lenda do bol bumbá no Maranhão. *Correio brasileiro*, Brasília, 27 ago. 1964. 2. cad.: [?]. 218
- Versão maranhense do bumba, no município de Buriti-Bravo, apresentando algum material do enredo.
- PONTES, Carlos — O bumba-meu-boi brasileiro. *Correio brasileiro*, Brasília, 26 mai. 1968, 1. cad.: [?]. 219
- Reportagem sobre o bumba do maranhense Teodoro Freire, descrevendo o auto e narrando a história desse grupo.
- PROCTER, John — Brazilian theater. O nordeste na Zona Sul. *Brazil Herald*, Rio de Janeiro, 18 abr. 1965, 1. cad.: 12. 220
- Dramatização do bumba-meu-boi levada à cena, sob a denominação de «Auto dos Guerreiros», num texto de Cláudio Ferreira.
- PUGET, Gentil — Folclore amazônico. *Cultura política*, Rio de Janeiro, 4(44): 136-141, set. 1944. 221
- São João no folclore amazônico. O bol-bumbá da Amazônia, versão paraense, com 4 exemplos musicais.
- Q
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de — O bumba-meu-boi, manifestação de Teatro Popular no Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, S. Paulo. 2:87-97, 1967. 222
- Estudo do bumba como manifestação do teatro popular no Brasil, contendo final bibliografia de textos consultados. Entre estes, há trabalhos inéditos no Brasil, como o de Maryse Meyer, «Le merveilleux dans une forme de théâtre populaire brésilien: le Bumba-meu-boi», publicado na *Revue d'histoire du théâtre*, Paris, jan./mar. 1963.
- QUEIROZ, Rachel de — Folguedos: tradição do natal no nordeste. *A cigarra*, Rio de Janeiro, 48(12): 94-97, dez. 1962, 223
- Referência ao bumba, no texto, e 2 fotografias.
- QUERINO, Manoel — A Bahia de outrora. Pref. J. Teixeira Barros. Salvador, Livraria Econômica, 1922. 294 pp. — 2 ed. Prefácio e notas de Frederico Edelweiss. Salvador, Livraria Progresso. 1955, 348 pp. 224
- No segundo capítulo, «A Noite de Reis» (pp. 18/25, 1. ed.; pp. 35/43, 2 ed.) distingue três categorias ou espécies de agrupamentos folclóricos integrados na festa de Reis, na Bahia: Ternas, na capital; Ranchos da burrinha, nos arredores; e Rancho do bol ou bumba-meu-boi, no sertão. As pp. 22 diz

o que era êsse bumba — «o divertimento predileto do sertanejo». O mesmo texto aparece no volume «Costumes Africanos no Brasil» [n.º 225].

QUERINO, Manoel — Costumes africanos no Brasil. Prefácio e notas de Arthur Ramos. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira S/A-Editôra, 1938, 351 pp. (Bibliotheca de divulgação científica sob a direcção de Arthur Ramos, vol. XV).

Reproduz o capítulo «A Noite de Reis», de «A Bahia de Otrora», onde descreve o rancho do boi, ou bumba-meu-boi, versão baiana. Neste livro, às pp. 250/266.

R

RABAÇAL, Alfredo João — Só o negro poderia ter mantido e conservado o bumba-meu-boi. *A gazeta*, S. Paulo, 7 nov. 1959, 1. cad.: 10 «Folclores».

Comentários em torno de uma conferência pronunciada pelo poeta Solano Trindade, em São Paulo, discordando.

RAIMUNDO, Jacques — O negro brasileiro e outros escritos. [Rio de Janeiro] Record, 1936. 188 pp.

Estuda a etimologia da expressão bumba-meu-boi ou mais exatamente «bumba», que o A. admite como forma verbal, do verbo *bumar*, agarrar, segurar, prender à força: é contribuição bantica, pp. 65/66.

RAMOS, Arthur — O folclore negro no Brasil. Demopsicologia e psicanálise. 2.ed. ilus. e rev. Rio de Janeiro, Casa do estudante do Brasil [1954] 264 pp.

As pp. 103/128 estuda o ciclo do boi, sobrevivência totêmica, dando versão alagoana do bumba. Faz ainda o recenseamento bibliográfico e aponta as convergências para os reisados e guerreiros de Alagoas.

RAMOS, Arthur — Introdução à antropologia brasileira. I Vol. As culturas não europeias. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1943. 540 pp. (Col. Estudos da C.E.B.).

Atribui às culturas banta no Brasil diversos tipos de organizações clânicas «disfarçadas nas formas folclóricas de certos cordões, ranchos e clubes carnavalescos, com fusões a elementos sudaneses, nas confrarias negras, nos maracatus do nordeste, nos autos populares do tipo do bumba-meu-boi...» As pp. 466/467 aborda, particularmente, o bumba-meu-boi.

RAMOS, Asenâ de Barros — O boi. *Gazeta comercial*, Juiz de Fora, 17 set. 1967, 2. cad.: 2, «Folclores».

A importância do boi na formação cultural do Brasil. Refere-se tangencialmente ao bumba.

ROCHA, Alcides — Prêmios oficiais estimulam o folclore em Belém do Pará. *Correio paulistano*, S. Paulo, 15 set. 1960.

Reportagem sobre bumbás, cordões de pássaros e bichos que desfilam em disputa dos prêmios oficiais instituídos pelo Departamento de Divulgação, Certames e Turismo da Prefeitura Municipal de Belém. No texto, descrição do local das exhibições e resumo de uma das peças. Trata de outros aspectos folclóricos de Belém, notadamente do Ver-o-pésco.

ROCHA Filho, Rubem — O cavalo-marinho de Bayeux. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 set. 1968, cad. B:2.

Bumba-meu-boi de Bayeux, povoado pobre, quase subúrbio de João Pessoa, PB.

ROMERO, Sylvio — Cantos populares do Brasil, colligidos por Sylvio Romero. 2. ed. melhorada. Rio de Janeiro, Livraria Classica de Alves & Comp., 1897. 377 pp. — Edição anotada por Luis da Câmara Cascudo e ilustrada por Santa Rosa. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editôra, 1954. 2 vols, 711 pp. (Coleção Documentos Brasileiros, 75 e 75-A). No alto do título: «Folclore Brasileiro. I».

No prefácio, SR dá ligeira explicação do bumba-meu-boi de Lagarto, Sergipe (pp. XII, 2. ed.; pp. 52, ed. 1954); às pp. 175/177 (2. ed.), 338/340 (ed. 1954) apresenta um enredo do bumba-meu-boi; às pp. 181/186 (2. ed.), 350/358 ((ed. 1954) apresenta o enredo do «Reisado do Cavalo Marinho e Bumba-meu-boi», coletado em Pernambuco. Há também a versão sergipana do «Reisado de Antônio Geraldo».

S

SACHA — O bumba-meu-boi do Maranhão. *Leitura*, Rio de Janeiro, 17(17):36-37, 46, nov. 1958.

Reportagem fotográfica (fotos coloridas) e texto descritivo do bumba do Maranhão.

SALDANHA, Maria Emilia F. — Bumba-meu-boi é um auto folclórico que se representa em todo o Brasil. *O globo*, Rio de Janeiro, 1 fev. 1968, cad. turismo:6.

O auto, origem dêle e do nome, enredo e citação de variantes brasileiras. Trabalho de divulgação, apoia-se na bibliografia especializada. Desenhos de Waleska e uma foto.

SALLES, Vicente — O boi-bumbá de Belém. *Leitura*, Rio de Janeiro, 17(20):33, 38, fev. 1959. *Amazônia*, Belém, 7(73/74):n. pp. jun./jul. 1961.

Nota bibliografia sobre «Boi-bumbá» de Bruno de Menezes.

SALLES, Vicente — Os bumbás de Belém. *O estado do pará*, Belém, 5 fev. 1957, 1.cad.:3.

Notas sobre o boi-bumbá de Belém.

SALLES, Vicente — Carta do Pará. **Cadernos brasileiros**, Rio de Janeiro, 8(37):35-45, set./out. 1966. 238

A presença e atuação do negro no Pará. Dá alguns informes sobre o bumba no Pará e Maranhão, reproduzindo textos publicados no *Imparcial*, de São Luis e no *Diário de Belém* (pp. 36).

SALLES, Vicente — Folclore amazônico: boi-bumbá. **A palavra**, Belém, 24 ago. 1958, 1. cad.: 3. 239

Transcrição do artigo «Os bumbás de Belém».

SALLES, Vicente — Um folgado de escravos, Ibecc/Cnfl/Doc. 558, de 22 ago. 1968. 9 pp. mimeogr. — **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 27 nov. 1968, 2. cad.: 1. 240

Estudo do bumba-meu-boi ou melhor boi-bumbá, na região amazônica, particularmente no Pará. Levantamento de dados históricos, apresentando informações coletadas na imprensa de Belém, São Luis e páginas dos antigos cronistas.

SALLES, Vicente, sob o pseud. **Leonardo Lessa** — Junho, o mês das tradições, fogueiras, balões e quadrilhas. **Leitura**, Rio de Janeiro, 19(48):34-35, jun. 1961. 241

Reportagem ilustrada com fotos de Marcel Gautherot.

SANTORO, Mussolino — Se meu boi morrer que será de mim? Bumba-meu-boi morre por falta de recursos. **Correio brasileiro**, Brasília, 16 ago. 1967, 2. cad.: 1. 242

Chama a atenção para as atividades do Centro Brasiliense de Folclore, organizado por Theodoro Freire, ameaçado de paralizar as apresentações do Bumba-meu-boi do Maranhão por falta de recursos.

SARAIVA, J. Ciro — A morte do boi. Fotos de Geraldo Oliveira. **Correio do Ceará**, Fortaleza, 26 dez. 1966 1. cad.: [?]. 243

Chama a atenção para o estado de decadência em que se encontra o bumba-meu-boi, à falta de amparo. Diz da origem do boi, menciona variantes brasileiras, o apogeu e decadência do folgado no Ceará.

SARNEY COSTA, José — Notas sobre «Bumba-meu-boi». **O Imparcial**, S. Luis, 26 jul. 1953, 1. cad.: [?]. 244

Versão maranhense do bumba. Anota inicialmente a persistência nas formas e algumas constantes na «história» (estória), observando por fim que o bumba-meu-boi maranhense vem «recebendo influências impuras e numa fase de decadência o tema das «tiradas» adquire um caráter banal, liberto da preciosa ingenuidade primitiva, e o ritmo absorve marcações «civilizadas», fugindo muitas vezes da base corporal de movimento orgânicos, característica do ritmo popular».

SERAINE, Florival — Reisado no interior cearense **Revista do Instituto do Ceará**, Fortaleza, 1954. 245

Registra o repartimento do boi em Acaraú/CE, transformada em venda, avaliando-se por quantidade de feijão, milho, farinha, cachimbo, cruzeira etc.

SERAINE, Florival — «Sobre o Reisado no interior cearense». **Boletim trimestral da Comissão Catarinense de Folclore**, Florianópolis, 6(20/21):32-35 set./dez. 1954. 246

Folclore na obra de escritores brasileiros: Rodolfo Teófilo, **O Paraíso**. Descrição do auto, pelo romancista, versão cearense, as pp. 74/81.

SERRA, Astolfo — Guia histórico e sentimental de São Luis do Maranhão. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A. [1965] 206 pp. 247

Inclui o capítulo «O bumba-meu-boi resiste ao tempo...», descrevendo ligeiramente o auto pp. 183/186.

SETTI, Kilza — Bumba-meu-boi. **A gazeta**, S. Paulo, 15 jul. 1961, 1. cad.: 4, «Folclores». 248

Registro de ritmos e tema musical do bumba, versão maranhense, apresentada por Casimiro Anastácio Avelar no Festival de Folclore realizado no Rio de Janeiro, a 3 jul. 1961, em homenagem ao Conselho Nacional de Folclore.

SILVA, Bezerra — «Bumba-meu-boi»: uma festa do norte! **Notícias de hoje**, S. Paulo, 15 fev. 1959. 249

Crônica sobre o tema e citação de alguns estudiosos.

SILVA JR., J. J. — O «boi-de-mamão» de Santa Catarina é o único que possui a «bermúncia». **Correio do povo**, Porto Alegre, 11 jun. 1958. 250

Descreve a bermúncia catarinense, figura característica do boi-de-mamão, e ainda o pão-por-deus, noticiário do 1 Festival Catarinense de Folclore e um resumo das principais ocorrências folclóricas de Santa Catarina (ver também nº 137)

SIQUEIRA, José — A dança dramática de Viçosa. Fotos de R. Stukart. **Revista da semana**, Rio de Janeiro 51(26):36/42, 28 jun. 1952. 251

Reportagem ilustrada focalizando o reisado de Viçosa, Alagoas. O texto é informativo e contém fragmentos do enredo.

SOARES, Doralécio — O boi-de-mamão no nosso folclore. **A gazeta**, Florianópolis, 9 jun. 1968, sup.lit.: 8. 252

A brincadeira do boi existe no Folclore brasileiro em mais de uma forma, sendo que, em Santa Catarina, se denomina boi-de-mamão e apresenta algumas características locais bem distintas. É o que o A. pretende mostrar, depois de fazer ligeira resenha sobre a origem do boi-de-mamão. Segue afirmando a persistência do folgado em Santa Catarina e depois mostra a introdução de novas figuras, cantorias diferentes (citando 4 quadras). Informa no final, a pesquisa feita em 1967 por Michel Simon sobre dois bois-de-mamão, um em Florianópolis (Coqueiros) e outro em Imbituba.

SOUZA, Josué Claudio de — Uma festa do boi-de-mamão em Santa Catarina. **Cultura política**, Rio de Janeiro, 1(9):378 —, 10 nov. 1941. 253
Descrição do boi-de-mamão de Santa Catarina, com citação de parte do enredo.

SOUZA Sérgio de, e PENNA, José Roberto — Nossa Senhora do Belém do Grão Pará. **Quatro rodas**, S. Paulo, 6(61):64-91, agô. 1965, 254

Descrição, mostrando sobretudo atrações turísticas, com destaque da arquitetura, feiras locais, museus, festas tradicionais, folclore enfim. Valem as excelentes fotografias e, com interesse à iguaria regional, tópicos sobre pratos típicos. Registra ainda a Festa de Nazaré, Boi-bumbá, São Benedito da Praia. Tudo muito rápido, como convém a trabalhos do gênero.

SUREK, Miecislau — O boi-de-mamão paranaense (V). **Diário do paraná**, Curitiba, 29 nov. 1964, DP domingo: 2; (V), 6 dez. 1964, DP domingo: 2. 255

Resume descrições de vários autores, sobretudo a do Prof. Fernando Corrêa de Azevedo e menciona os inquéritos realizados nesse Estado pelo Prof. Aryon Dal'igna Rodrigues. Conclui que o boi-de-mamão no litoral paranaense está em franca decadência e só se conserva por força da tradição.

T

TOCANTINS, Leandro — Crenças & folganças. **A manhã**, Rio de Janeiro, 14 jan. 1951, supl.lit.:1,2. 256

Alude ao boi-bumbá do Pará, observações feitas em Muaná, ilha de Marajó.

TOCANTINS, Leandro — O rio comanda a vida — Panoramas da Amazônia. Capa de Percy Lau, Rio de Janeiro, Editora A Noite [c. 1952] 229 pp. — 2. ed. [revista e aumentada] Rio de Janeiro, Editora Civilização brasileira [1961] 252 pp. (Retratos do Brasil, v. 7). 257

Na segunda edição, às pp. 219-228, há um capítulo sobre o boi-bumbá paranaense.

TORIBIO, Alderico — Bumba-meu-boi é auto popular de criação brasileira. **Jornal do commercio**, Rio de Janeiro, 8 dez. 1963, 3.cad.:1. 258

Da série intitulada «Folguedos de Natal no Nordeste», é este II artigo, focalizando o bumba nordestino, limita-se a repetir matéria publicada em livros. Pesquisa bibliográfica, portanto.

TUPINAMBÁ, Pedro — «Boi bumbá». **Fôlha do norte**, Belém, 28 agô-1958, 1.cad.:3. 259

Nota sobre o livro de igual título de Bruno de Menezes.

U

ÚNICO bumba-meu-meu-boi do DF corre risco de desaparecer. **Correio brasileiro**, Brasília, 9 dez. 1965, 2.cad.: [?]. 260

Bumba-meu-boi do maranhense Theodoro Freire, que, antes, esteve no Rio de Janeiro e aí organizou grupo de bumba.

V

VASCONCELLOS, Francisco — O bumba-meu-boi em São Luiz do Maranhão. **Itaytera**, Crato/CE, 9:35-42, 1963-1964. 261

Relata o resultado de observações pessoais sobre o bumba da capital maranhense, documentando o artigo com citação de trechos do enredo.

VIANNA, Antônio — Reisado antigo. **A tarde**, Salvador, 6 jan. 1951, 1. cad. [?]. 262

Boa parte da informação inclui a descrição do antigo reisado baiano.

VIANA, Paulo — Personagens do bumba-meu-boi de Recife. **A Agazeta**, S. Paulo, 27 jun. 1959, 1. cad.: 10, «Folclore». 263

Enumera e descreve os personagens do bumba do Recife, citando ainda algumas cantigas. O artigo foi publicado anteriormente no **Correio do povo** Recife, 16 jan. 1955.

VIEIRA FILHO, Domingos — Folguedos populares do Maranhão. **O imparcial**, São Luis, 13 nov. 1953, supl.lit:1. 262

Rápido informe sobre o bumba, precedido de algumas considerações sobre a origem.

VIEIRA FILHO, Domingos — Folguedos populares do Maranhão. **O imparcial**, São Luã, 13 nov. 1953, supl. lit: 1. 262

Estudo interpretativo do bumba maranhense. Transcrito, ampliado, na revista **Legenda**, nº 2, e no livro **Folclore sempre...**

VIEIRA FILHO, Domingos — Folclore no Maranhão (ensaio bibliográfico). São Luis, s. ed. 1959. 18 pp. 263

Recenseamento da bibliografia folclórica do (e sobre) folclore maranhense. Menciona alguns títulos relativos ao bumba-meu-boi.

VIEIRA FILHO, Domingos — Notas sobre o bumba-meu-boi. **Legenda**, S. Luis 1(2):n.pp. jul./agô. 1956. 264

Reporta-se ao bumba maranhense, com ilustrações fotográficas de Marcel Gautherot.

WAGLEY, Charles — Uma comunidade amazônica; estudo do homem nos trópicos. Tradução de Clotilde da Silva Costa. São Paulo, Companhia editora nacional [1957] 401 pp. (B.P.B., Sér. 5., Brasileira, v. 290).

26

Este trabalho é o resultado de uma extensa pesquisa no Baixo Amazonas e foi publicado originalmente em inglês: «Amazon Town. A study of man in the tropics by Charles Wagley. New York, The Macmillan Company, 1953, 305 pp». A comunidade, objeto da pesquisa, não é declarada, embora identificável pelos conhecedores da região (Guarupá/Pará). Obra subsidiária indispensável para o estudo da Amazônia brasileira. No 6º capítulo, «A gente também se diverte» [pp. 258/292] inclui a descrição do bol-bumbá [pp. 279/284], resumindo o enredo e mostrando a situação atual do folguedo.

△ Em 1969 a REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE aparecerá regularmente nos meses de abril, agosto e dezembro. Três exemplares (ns. 23, 24 e 25), com cerca de 350 páginas, contendo trabalhos de alto nível científico. Encadernados, darão um volume do tamanho de um livro comum.

△ E o preço da assinatura é apenas NCr\$ 3,00. Renove, quanto antes, sua assinatura da REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE !

△ A REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE é permutada com suas gêneres nacionais e estrangeiras. Contém noticiário, registro bibliográfico e de periódicos sempre atualizado. Livros, folhetos, revistas etc. endereçados à redação são incorporados ao acervo da BIBLIOTECA AMADEU AMARAL, mantida pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e que funciona em sua sede, aberta ao público, diariamente, das 12 às 17 horas, de segunda a sexta-feira.

△ Toda correspondência deverá ser dirigida para o seguinte endereço
REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE
Rua Pedro Lessa, 35/6º andar
Caixa Postal 1897 ZC-P
Rio de Janeiro GB.

△ Os valores em nome da REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE deverão ser enviados preferentemente em cheque bancário, pagável na praça do Rio de Janeiro, GB.

ASSINATURA para 1969	NCr\$ 3,00
EXTERIOR	US\$ 3
PREÇO DESTA EXEMPLAR	NCr\$ 1,50
NÚMERO ATRASADO	NCr\$ 2,00